شماره بیست ونهم ــ ۴۰ ریال

سینما ۹



باشگاه سینمائی فارابی

FARABI FILM CLUB

30. Takhte-Jamshid Ave. Tehran. Tel. 668858 شماره ۳۰ خیابان تخت جمشید. تلفن ٦٦٨٨٥٨



سینما

اردیبهشت - خرداد ۲۵۳۶

نشریه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیر شورای نویسندگان : **جمال امید**

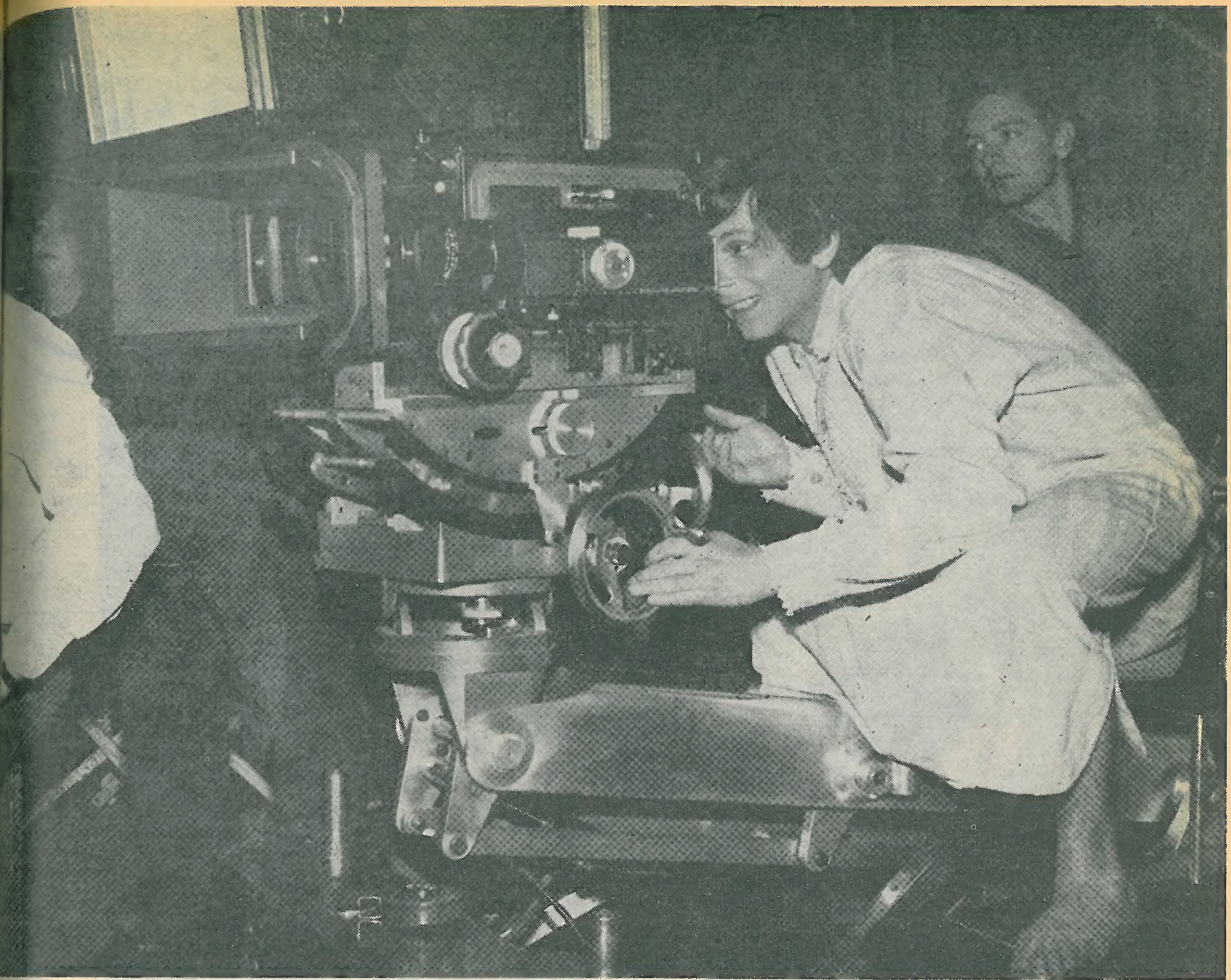
مدیر امورفنی : **درخشنده زعیمی**

نشانی : خیابان تخت جمشید ــ شماره ۳۰ ــ جشنواره جهانی فیلم تهران ــ تلفن ۶۶۸۸۵۸ ــ چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر ــ تلفن ۳۰۳۵۸۱



روی جلد : بن‌بست «ساخته : پرویز صیاد»
عکس از : جعفر اکبری

دراین شماره می‌خوانید :



ROMAN POLANSKI ON ACTING



رومن پولانسکی و بازیگری...

گفتگو از : دیوید براندس

ترجمه‌ی : عبدالله تربیت

درمصاحبه‌ی زیر **رومن پولانسکی** درباره آخرین فیلم خود «**مستاجر**» با «**دیوید براندس**» خبرنگار نشریه‌ی «**سینما پیپرز**» در «لوس‌آنجلس» به‌گفتگو می‌پردازد.

«پولانسکی» همچنین درمورد طرزتلقی خود از کار دوگانه‌ی بازیگری وکارگردانی بحث می‌کند و نظرهای خودرا درباره بازیگرانی‌که با او همکاری داشته‌اند، ازجمله **جك نیكلسون** ، **فی داناوی و ایزابل آجانی** بیان می‌کند. «پولانسکی» نقش‌اصلی «مستاجر» را به‌عهده دارد ودراین فیلم با ایزابل آجانی ، شلی‌ وینترز و ملوین داگلاس همبازی است.

* * *

■ **بنظرمیرسدکه درتمام آثار شما یك تم واحد وجود داشته باشد : واین نوعی‌جنون ونوعی «پارانویا» است. شخصیت‌های شما خودرا دچاررنج ودردسرزیادی می‌بینند. ما معمولاً آنها را روی لبه‌ی التهاب مشاهده می‌کنیم ووقتی‌فیلم تمام میشود آنها ازاین‌لبه‌گذشته‌اند. شما این امررا چگونه توجیه می‌کنید؟**

□ خود من هم اغلب ازاین موضوع دچارشگفتی شده‌ام. گمان می‌کنم‌که این مسئله به یکی ازآن‌منتقدان فیلم یا فیلم شناسان یا روانپزشکانی مربوط می‌شودکه فیلمسازان را درطول زندگی خلاقه آنها واقعاً مورد مطالعه وتجزیه وتحلیل قرارمیدهند. من‌همیشه درمقابل کسی‌که ازمن میخواهد تا آثار خودم را تجزیه وتحلیل کنم احساس درماندگی میکنم. من نمیدانم. من وسوسه‌ها ، علائق ، وعقایدی دارم. . . وهرکاری‌که انجام میدهم خواهی نخواهی باید حاصل این چیزها باشد. این قضیه مثل خط خطی‌کردن‌کاغذ است — وخط خطی‌کردن‌کاغذ با وضعیت ذهنی شخص بنوعی ارتباط دارد.

■ **جنون همیشه مورد توجه شما بوده است؟**

□ بله. این موضوع فکروذکر دائمی من است. البته نه به‌این معنی‌که من آنچنان دچار وسوسه‌ی‌جنون هستم‌که باعث ترس من میشود. فکرنمیکنم‌که سلامت روحی من نقصانی داشته باشد ، فکرمیکنم‌که‌کاملاً سالم باشم. ولی من دراوایل زندگی خودم با همه نوع جنون آشنا شده‌ام ، با همه جور وقایع عجیب وغریب. من زمانی یك‌نفررا میشناختم‌که اورا به یك آسایشگاه برده بودند ومن همیشه شیفته‌ی این اتفاق بوده‌ام. بنظر میرسد سلامت روحی ما توجه جامعه امروزی را چنان معطوف خودکرده باشدکه خود موضوع چیزمهمی بنظر نمی‌آید.

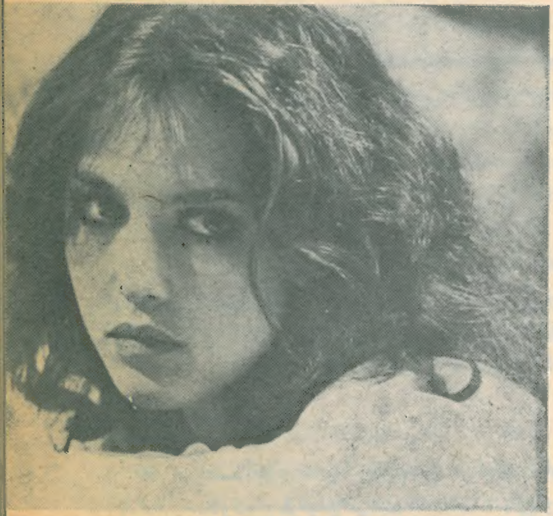
■ **طرز نگرش شخصیت‌های «مستاجر» بسیار اروپائی‌است. آیا این همان چیزی است‌که شما به دنبال آن بودید؟**

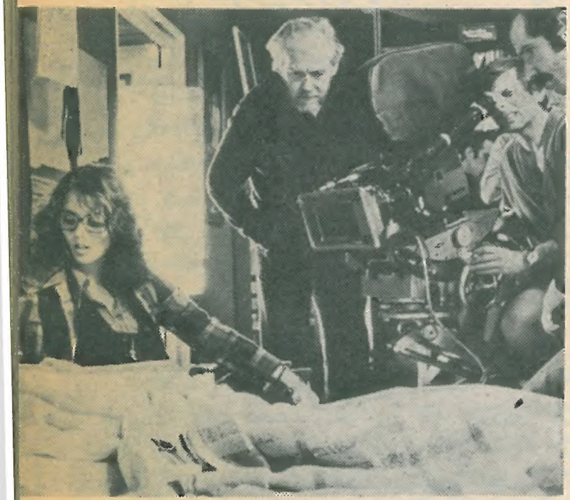
□ خب خودکتاب ، یعنی رمانی‌که من فیلم را براساس آن ساخته‌ام ریشه‌های عمیقی درپاریس دارد. این رمان چنان‌فرانسوی‌است وچنان مشخصات‌فرانسوی داردکه نخواستم فقط اقتباسی‌ازآن به عمل آورم وملیت خود اثررا تغییربدهم. من دوست دارم به جاهای‌مختلف بروم ودرکشورهای مختلف فیلم بسازم وهروقت‌که به کشورتازه‌ای‌میروم سعی‌میکنم مشخص‌ترین‌وملموس‌ترین چیزهای‌کشوری راکه قصد فیلم ساختن درآنجا را دارم ببینم وآنها را درکار خودم منعکس سازم. من در نیویورك فیلم‌هائی ساخته‌ام مثل «**بچه‌ی رزمری**» و امیدوارم‌که این فیلم تا جائی‌که به ملیت آن مربوط می‌شود عیوب خاصی نداشته باشد. این فیلم بسیار امریکائی وبسیارنیویورکی‌است. من «**محله‌ی چینی‌ها**» را درلوس‌آنجلس ساختم واین فیلم لوس‌آنجلسی بود. «مستأجر» یك داستان فرانسوی است. ولی استودیوی امریکائی پارامونت آنرا خرید وطبعاً پیشنهاد شدکه بنابه دلایل تجارتی داستان را به نیویورك منتقل کنیم ولی من زیربار نرفتم.

■ **یکی ازارزش‌های عمده فیلم‌های شما حس نیرومند مکان‌است. مثلاً فیلم «محله‌ی چینی‌ها» واقعاً حال‌وهوای لوس‌آنجلس را ایجادکرده‌بود. شما چگونه دراین‌کار موفق میشوید؟**

□ شما بایك احساس وبا یك غریزه معین شروع میکنید ولی باوجود این باید به جستجو وتحقیق متکی بود. شما چیزهای مختلف را بررسی میکنید ، مجله‌ها









نماهائی ازفیلم «مستأجر» آخرین‌اثر «رومن‌پولانسکی»

وفیلم‌ها وعکس‌های قدیمی را می‌بینید . به‌کتابخانه‌ها میروید ومیکوشید شهررا دریك زمان معین به صورتی درذهن‌خودتان مجسم کنید . فکرنمیکنم که این کارمشکل باشد. این موضوع به ادراك بلاواسطه و اراده بستگی دارد . اگر واقعاً به محل علاقمند باشید وبخواهید آنرا دراثرتان منعکس‌کنید این‌کار عملی است ومهم نیست که این محل لوس‌آنجلس باشد یا ترانسیلوانیا . اگر فیلمی درباره خون‌آشام‌ها میسازید بازهم باید محلی باشدکه وقایع درآنجا روی میدهند. بدترین فیلم‌ها یا کتاب‌ها یا نمایشنامه‌ها آنهائی هستندکه درجای معینی روی نمیدهند. حتی یك محل خیالی هم باید نوعی جستجو وتحقیق وتوجیه وانگیزه را دارا باشد.

■ **وبازیگران درمحلی‌که اهل آنجا هستند ریشه داشته باشند . . .**

□ بهتراست بگوئیم فضا داشته باشند . باید آنها را درمحلی مشخص ومعلوم جای داد حتی اگر یك محل خیالی باشد . . . حتی اگر سیاره مریخ باشد ! باید ازخودتان بپرسیدکه طرز رفتار چگونه خواهد بود ؟ وزن یك انسان روی سیاره‌ای با انـدازه‌ی متفاوت چگونه است ؟ او چگونه با یك دستگاه تنفس میکند ؟ این چیزها ایده‌های بیشتری درباره رفتار شخصیت‌ها به‌آدم میدهند. این چیزها آنها را غنی‌تر میکنند زیرا به چیزی بستگی‌دارند. آنها درفضائی بیهوده وبی‌حاصل راه نمیروند ، آنها دریك فضای استوار وملموس گام برمیدارند .

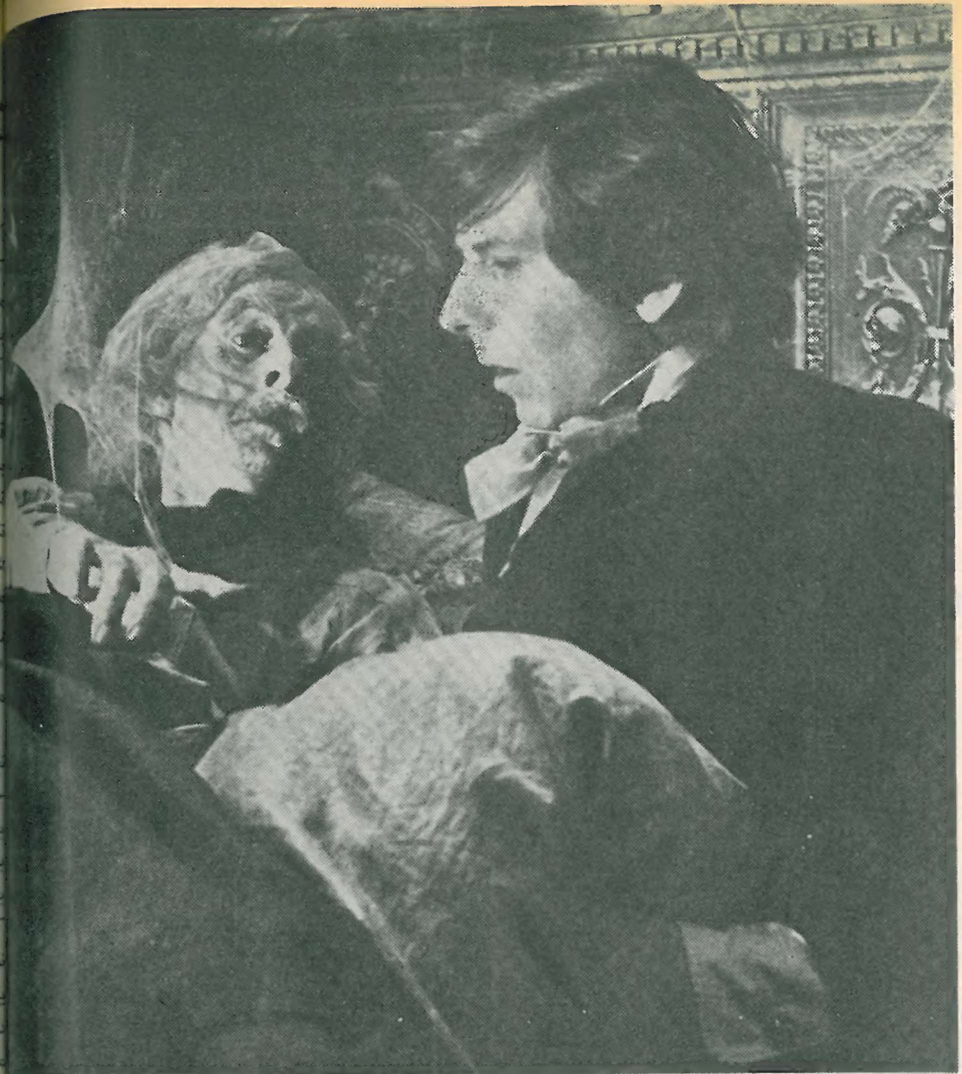
■ **در «مستأجر» محیط شخصیت مرکزی فیلم – آپارتمان – باوضوح فراوان ترسیم شده‌است ، باوجود این او بشدت ناراحت ونا‌آرام بنظرمیرسد .**

□ خب ، ما حالا درباره دوچیز صحبت میکنیم : مردی‌که ناراحت‌است یك شخصیت‌خیالی‌است‌که قهرمان فیلم میباشد. ولی‌خود فضا ملموس‌است وتوسط فیلمساز ساخته شده‌است . ما نباید خیال‌پردازی را با واقعیت اشتباه بگیریم . فیـلم یك خیال‌پردای است ، همه‌ی فیلم‌ها خیال‌پردازی هستند زیرا درذهن فیلمسازان‌شکل گرفته‌اند وشخصیت‌ها زندگی حقیقی ندارند.

■ **معروف است‌که شما بسیار دقیق هستید وبه جزئیات اهمیت میدهید . هرکاری باید بطرزی معین انجام‌گیرد . شما روی بداهه‌پردازی وچیزهائی‌که در صحنه روی میدهند چقدر تکیه میکنید ؟**

□ خب ، من همیشه تمام چیزها را ازقبل درنظر میگیرم . ولی درهمین جا متوقف نمیشوم . من ادامه میدهم وامیدوارم‌که بداهه‌پردازی عناصر تازه‌ای فراهم کند وبه فیلم تازگی ببخشد .

من دوست دارم حداکثر عناصررا ازقبل درنظر بگیرم زیرا این‌کار را دوست دارم ودوست دارم روی فیلمنامه‌کارکنم . برای من لطف فیلمسازی درهمین است . من ازیك مدرسه سینمائی میآیم و با این روش تربیت شده‌ام . ولی همچنین معتقد هستم‌که پرداختن همه جانبه به‌این موضوع قبـل از ورود به‌صحنه‌ی فیلمبرداری باعث‌کاهش دردسرها میشود . شخص‌میداند که چه‌کاری باید انجام دهد وبخوبی آماده است . در ضمن شخص برای‌کارهای بیشتر، برای بداهه‌پردازی وبرای ابداعات تازه وقت دارد وبفکرچیزهائی‌که نباید روی صحنه مزاحمش باشند نمیافتد .





وامپیرکش‌های بی‌باك (درتهران : ببوس ولی گازم نگیر) ـ ۱۹۶۷

■ وقتی شما دریکی ازفیلم‌های خودتان – مثل ـاجر – بازی میکنید آیا درمورد کارگردانی کردن خودتان با اشکالاتی مواجه میشوید ؟

□ خب، هنگامی که مشغول بازی هستید کارگردانی ـان است ولی هنگامی که کارگردانی میکنید بازی کردن ـملا" مشکل است . میدانید ، وقتی ازخودتان یك بازیگر ـسازید اول ازهمه یك نفر ازکسانی که باید با آنها ـحت کنید کم میشود . . . . شما باکسی سروکار دارید ـه اورا بهتر ازدیگران درك میکنید . امتیاز این کار ـمین است . مسئله تکنیکی پرداختن به صحنه بآسانی ـابل حل است . من با تمرین شروع میکنم ، من حتی ـه دوربین که درگوشه‌ای ازاستودیو قرار دارد نگاه ـمیکنم . من برحسب ضرورت یا با بازیگران دیگر ویا ـتها صحنه را اجرا میکنم . وقتی ترتیب این کار داده ـد من ازبازیگر بدلی که دارم وناظر تمرین من است ـیخواهم که تمام حرکات مرا انجام دهد. سپس « نما » ـا با دوربین تنظیم میکنم . من با نگاه کردن ازداخل ـویزور» دقیقاً می‌بینم که کار به چه صورت انجام ـی گیرد .

حالا قسمت مشکل‌ترکار شروع می‌شود یعنی ایفای ـقش وبازیگری . این کار درآن واحد مستلزم تمرکز ـحواس وآرامش فوق‌العاده‌ای است . آدم باید راحت ـاشد . . . . چهره وعضلات باید کاملا" راحت باشند . ـاید تمام حواس آدم روی شخصیت موردنظر متمرکز ـاشد . . . . چیزهای دیگررا فراموش کند وبفکر انجام ـکار خود درداخل نما یا صحنه باشد. اگر ناگهان بفکر ـنورها ، حرکات دوربین ، ایفای نقش بازیگران دیگر ـیا جزئیات متعددی که معمولا" کارگردان باآنها سروکار ـدارد بیافتید ، بازی شما ناگهان نزول میکند ودرواقع ـتلاشی میشود . باید خودرا به فراموشی عادت داد . ـشما کلاه کارگردانی خودرا روی صندلی کارگردان قرار ـمیدهید وکلاه بازیگررا روی سر میگذارید .

■ روی بازی خودتان چگونه نظارت میکنید ؟

□ این امر چندان مشکل نیست زیرا بازیگران ـمیدانند که چه وقت خوب بازی میکنند وچه وقت بازی ـآنها مزخرف است . وقتی کسی خوب بازی می کند آنرا ـحس می کند واحساس رضایت به‌او دست میدهد. بنابراین ـاگر ایفای نقش مطابق میل نباشد شخص ازآن آگاهی ـدارد ومیخواهد آنرا تکرار کند. بازیگران مزخرف اغلب ـگله وشکایت دارند ولی کارکردن باکسانی که با نقش ـخودشان درستیزه نیستند بسیار آسان است .

■ اجازه بدهید برای یك لحظه درباره بعضی از ـبازیگران برجسته‌ای که با شما همکاری کرده‌اند صحبت ـکنیم . مثلا" جك نیکلسون .

□ جك نیکلسون تقریباً بهترین بازیگری است که ـتاکنون با من کارکرده است . همراه بودن با او درروی ـصحنه لذت‌بخش است زیرا بازی کردن برای او آسان ـاست . گاهی اوقات هنگامی که کار مشکل میشود میتوان ـآنرا احساس کرد : او نسبت به دیگران کم‌لطف‌ترمیشود. ـجك همچنین‌بسیار پشتکار دارد . او دوست دارد گردش ـبرود ، تا دیروقت بیرون بماند ، برقصد ، به موسیقی ـگوش دهد ، با دوستان حرف بزند . ولی این امرباعث ـنمیشود که او قبل ازرفتن به بسترجمله‌های خودرا تمرین ـنکند . ووقتی او روی صحنه ظاهر میشود میتوانید ـمطمئن باشید که او تمام جمله‌های دیالوگ خود را ـمیداند . . . . وبخاطرکمك به «فی‌داناوی» که جمله‌های خودرا نمیداند ، جمله‌های اورا نیز ازبردارد .

■ کارکردن با «داناوی» چگونه بود ؟

□ خیلی سخت بود . بسیار سخت . او با نقش خودش درستیزه بود . کارکردن با او مشکل است . . . شاید تاکنون کارکردن با هیچ‌کس تا این اندازه برای من مشکل نبوده باشد . راستش را بخواهید پدر مرا حسابی درآورد .

■ ولی بازی او معرکه بود . . . .

□ بله ، ولی این خون وعرق واشك بود . اما من متأسف نیستم . من ازکارکردن با او متأسف نیستم .

■ شما درچه سبك بازیگری تعلیم دیدید ؟ روش استانیسلاوسکی یا یك سبك سنتی‌تر؟

□ باید به شما بگویم که من پیش ازهمه ، همان طورکه میدانید ، لهستانی هستم . بنابراین چیزهائی مثل استانیسلاوسکی اجباری بودند . ما برمبنای تعالیم استانیسلاوسکی پرورش‌یافتیم واز استانیسلاوسکی خسته ودلزده بودیم . معهذا باید اذعان کنم که درکارهای او بسیاری چیزهای قابل توجه دیده میشوند وبعضی‌ازآنها میتوانند به یك مبتدی بسیارکمك کنند .

ولی فکرمیکنم که شخص هنگام بازی کردن به‌فکر هیچ نوع روش یا سبك نیست. فکرمیکنم که شخص‌فقط کارش را انجام میدهد ومن به استعداد معتقد هستم . بعضی‌ها استعداد دارند وبعضی‌ها ندارند. من درشروع کار ازاین امر اطلاع زیادی نداشتم ولی حالا وقتی‌که به‌گذشته میاندیشم متوجه میشوم که من دارای استعداد بازیگری بودم .

وقتی من دیگران را آمایش میکنم ، کسانی‌هستند که فوراً خواسته‌های مرا درك میکنند واین افراد ممکن است هیچگونه تجربه بازیگری نداشته باشند . درمورد بقیه افراد هیچ چیزی وجود ندارد وهرچقدرهم که کار کنید بی‌فایده است .

■ آیا فکرمیکنید که آماده‌بودن فراوان‌بازیگران پیرو «روش» Method برای کارگردانی مثل شما کمك است یا یك مانع ؟

□ فکرنمیکنم که یك مانع باشد . فکرمیکنم که یك کمك است زیرا به مردم میآموزد چیزی را پیداکنند – بخصوص مردمی که آنرا ندارند – که دیگران قبلا" بنحوی غریزی دارا هستند : قابلیت تبدیل به شخص دیگر، شخصیتی دیگر، قابلیت کسی دیگرشدن وکارهای معینی را انجام‌دادن ، پیروی ازیك طرح رفتاری متفاوت که با رفتار ذاتی خود آدم فرق دارد .

معهذا چیزی دیگر میتواند جایگزین این آمادگی شود .

استانیسلاوسکی چیزی میگوید که بطور خلاصه چنین است اگرمیخواهید «ژست» مشت‌کوبیدن روی میز را درحالت خشم بگیرید باید حواستان را متمرکز کنید، باید این‌خشم را دردرون خود بتدریج بپرورانید وسپس لحظه‌ای فرامیرسد که این خشم شما را وادار میکند مشت خودراگره کنید وروی میز بکوبید . ولی یك روسی دیگر بنام «واخانتانگوف» بعدها اظهارداشت که اگر مشت خودراگره کنید وروی میزبکوبید بدون هیچگونه آمادگی قبلی همان انفعالات درشما بوجود می‌آید .

بااین‌ترتیب‌این کاربه‌دوطریق صورت میگیرد، یعنی نوعی‌عکس‌العمل‌روانی–جسمانی Psychosomatic است. فقط سعی کنید مشت خودراگره کرده وخیلی‌محکم روی این میز بکوبید وخواهید دیدکه چیزی برای شما وبرای انفعالات شما روی میدهد . این عمل جسمانی باعث آن میشود وفقط یکی ازطریقه‌های ایجاد تجمع تدریجی عاطفه وانفعال است .

من درواقع این تکنیك را دوست ندارم ودوست ندارم که ببینم یك بازیگرروی صحنه میرقصد وگام‌های جدید را آزمایش میکند. منظور من این است که باید حواستان را متمرکزکنید ولازم است خودتان را آماده سازید . اگر به رفتار بازیگران خوب درفاصله بین دو فیلمبرداری نگاه کنید می‌بینید که دراطراف جست‌وخیز نمیکنند . مثلا" به «جك نیکلسون» توجه کنید . گرچه او دوست‌دارد جست‌وخیز کند ، گرچه او ازیك لطیفه‌ی خوب خوشش میآید ولی بین دوفیلمبرداری ساکت و آرام درگوشه‌ای روی صندلی خود می‌نشیند . او شاد وشنگول نیست ، آرام است ، ملایم است . او حواس خودرا متمرکزکرده است وخودرا برای نمای بعدی آماده میکند. وقتی‌اورا صداکنید بلند میشود، بآهستگی سرجای خودش میرود ، صحنه‌اش را بازی میکند وشما ازآن فیلمبرداری میکنید . حالا به دیگران نگاه کنید ، آنها با منشی‌های خود ، رفیقه‌های خود ویا با متصدی برق حرف میزنند وشما نمیتوانید آنها را جداکنید و جلوی دوربین بیاورید .

■ پس واضح است که شما بعنوان یك کارگردان باید محیطی ایجاد کنید تا بازیگران درآن احساس راحتی کنند واستعدادهای خودشان را به‌کار بیاندازند .

□ این دراصل به شخصیت‌کسی‌که با اوکارمیکنم بستگی دارد . من هیچ روش خاصی ندارم زیرا یك فرد با افراد دیگر تفاوت دارد واحتمالا" روی‌کره زمین همان‌قدر شخصیت فردی وجود داردکه انسان وجود دارد .

■ کارکردن با «ایزابل آجانی» در «مستأجر» چگونه بود ؟

□ کارکردن با او سخت‌است . او دختری شدیداً حساس وبسیار با استعداد است ومن‌کمترکسی را دیده‌ام که ازلحاظ استعداد به‌پای او برسد. ولی او فاقد تجربه‌ی سینمائی است . او مدت دو یا سه سال درتئاتر کارکرد ودرتئاترکلاسیك فرانسه ستاره بزرگی شد. او بسیار وظیفه شناس است وخیلی‌کار میکند . ولی هنوز قادرنیست دریابدکه درموردفیلم، انسان‌به‌استراتژی‌های معینی احتیاج دارد واین یك‌کار تمام روز وهرروزه است .

اما او یکی ازکسانی است‌که واقعاً تمرکز حواس دارند. مثلا" یك روز اورا دیدم‌که گوشه‌ای ایستاده است ومیلرزد من ازاو پرسیدم‌که موضوع چیست ، اوگفت که خودش را برای صحنه آماده میکند . من به اوگفتم که ما حتی نورپردازی را شروع نکرده‌ایم چه برسد به تمرین . و وقتی‌کار را آغازکردیم او کاملا" ازحال رفته بود .

ایزابل همچنین دوست داردکه درمحیط‌کار خود روابط شخصی زیادی داشته باشد وایجاد این نوع فضا وحالت درصحنه برای من مشکل است . من به این امر علاقه‌ای ندارم ومایلم ازآن فاصله زیادی بگیرم . من نمیخواهم به بازیگران نزدیك باشم یا با آنها زیاد

رفاقت‌کنم . من حتی علاقه‌ای ندارم‌که بعدازپایان‌کار آنها را به بینم .

جك نیکلسون یکی ازدوستان نزدیك من است ولی وقتی باهم‌کار میکردیم هرگز باهم ناهار یا شام نخوردیم . این امرباعث میشودکه‌کارکردن روی صحنه برای من مشکل‌تر باشد .

■ **برگردیم سر «مستأجر» . آیا این فیلم مطابق میل شما ازکار درآمد ؟**

□ این فیلم کم وبیش همان چیزی بود که میخواستم ولی فراموش نکنیدکه «مستأجر» ازروی‌یك رمان اقتباس شده‌است . واگرتصمیم بگیرید ازروی یك رمان اقتباس‌کنید قدم‌های معینی‌برمیدارید وسپس‌باآن گریبانگیر میشوید . فقط مجبورید آنرا بپذیرید . من ازکتاب خوشم آمد گرچه نقص‌هائی درآن دیده میشود. داستان در اواسط کتاب بنحوی شدید وناگهانی تغییر میکند ومثل این است‌که ازدوقسمت تشکیل شده‌است . من‌کوشیدم وحدت بیشتری به‌آن بدهم ولی این امر درواقع غیرممکن است مگراینکه تصمیم بگیرید یك فیلمنامه جدید بنویسید ومن این‌کار را دوست ندارم . اگرمن رمانی را انتخاب‌کنم وآنرا بصورت‌فیلم درآورم بخاطر این است‌که ازآن خوشم آمده است ومن همیشه سعی میکنم تا جائی‌که می‌توانم به‌آن وفادار بمانم . من درمورد فیلم **«بچه رزمری»** این‌کار راکردم ودرمورد **«مستأجر»** هم همین‌کار را انجام دادم وتاکنون فقط همین دوکتاب را بصورت فیلم درآورده‌ام .

درمورد **«مستأجر»** من ازشخصیتی که تصویر میکردم بسیار خوشم آمده بود . درواقع من به‌ایفای نقش بیشتر ازساختن فیلم علاقمند بودم . وقتی‌که ده سال پیش برای اولین‌بار این‌کتاب را به‌من دادند علاقه‌ای به‌کارگردانی‌آن نداشتم زیرا بتازگی‌ازساختن **«تنفر»** که فضای بسیار مشابه‌ای داشت فارغ شده‌بودم. ولی‌گفتم‌که مایلم به‌ایفای نقش بپردازم . ووقتی‌که پارامونت حقوق کتاب را بدست آورد ، **«باب ایوانز»** به‌این فکرافتادکه این ایده بسیار عالی است .

پروژه‌ای‌که من برای مدتی طولانی روی آن‌کار میکردم برای ده ماه به‌تعویق افتاد و «باب ایوانز» ازمن خواست تا هم در «مستأجر» بازی‌کنم وهم آنرا بسازم . چون بنظرمیرسیدکه ساختن این فیلم نسبتاً آسان باشد موافقت‌کردم .

■ **من میخواستم درمورد «مستأجر» یك سئوال ویژه ازشما بکنم . درپایان فیلم شخصیتی‌که شما آنرا مجسم میکنید درست به همان روش «مستأجر» قبلی اقدام به خودکشی میکند . او موفق نمیشود ، بنابراین دوباره سعی‌میکند وبازهم شکست میخورد وباعث خنده شدید تماشاگران‌میشود. آیا این‌کمدی سیاه تعمدی‌بود؟**

□ بله . باید موجب خنده میشد . کسی‌که یك‌بار موفق نمیشود ودوباره دست به همان‌کار میزند مستحق خنده است . حتی باید بگویم‌که باید برایش‌کف زد .

■ **فکرنمیکنیدکه زیاده‌روی میکنید؟ تغییریافتن شخصیت دراین نقطه بسیار ناگهانی است . تماشاگران یك‌لحظه شریك «پارانویا» ووحشت شماهستند ولحظه‌ی بعد بسرعت وارد کمدی شلوغ میشوندکه تقریباً یك ملودرام خنده‌دار است .**

□ خب ، منبع این دگرگونی درخود رمان است. دررمان یك دگرگونی وجود دارد وهمان‌طورکه‌گفتم یا باید آنراکاملاً تغییرداد ویا اینکه چیز دیگری را انتخاب‌کرد . چون من تصمیم داشتم ازروی این رمان بخصوص فیلم بسازم باید ازعهده‌اش برمیآمدم . تغییر سبك آگاهانه است وچیزی‌نیست‌که ازدست من بگریزد. من این‌کاررا میکنم حالا چه شما خوشتان بیاید وچه خوشتان نیاید .

■ **من ازنقطه نظر سبك آنرا یکدست ندیدم . این بنظر شما اصلاً یك مسئله نیست . . . .**

□ بله ، من‌آنرا بصورت یك مسئله می‌بینم . ولی من درآغازکار آنرا پذیرفتم وباید ازآن راضی میبودم . درغیراین‌صورت مجبور بودم‌کاررا ازنو شروع‌کنم . یا باید فیلم را به‌سبك نیمه‌اول میساختم یا به‌سبك نیمه‌ی دوم .

■ **بنابراین شما آگاهانه پروژه‌ای را انتخاب میکنیدکه میدانید نقص عمده‌ای دارد .**

□ بله درست است . این نوعی نقص عمده است . شاید قصد این باشدکه باید وقفه‌ای بوجود آورد تامردم فرصت داشته باشند وسط‌کار بستنی میل‌کنند . بعد آنها فراموش میکنندکه شروع اثر چگونه بوده است .

■ **بنابراین‌وقتی شما پروژه‌ای‌را دردست میگیرید ومتوجه میشویدکه نقص‌های معینی درآن وجود دارد بجای اینکه وحدت اثررا ازبین ببرید ازآن پیروی می‌کنید . . . .**

□ خب نه ، من معمولاً سعی میکنم ساختمان فیلم را مرتب‌کنم . ولی‌درمورد **«مستأجر»** راه آشکاری وجود نداشت . شاید آدمی مستعدتر بتواند ازعهده آن برآید. تنها راه این است‌که اورا ازداشتن هرگونه تصورات یا توهمات درنیمه دوم برحذر داشت زیرا این چیزها منابع رنج وتشویش هستند واین چیزها هستند که سبك فیلم را عوض میکنند. شاید روش دیگر این باشدکه آنراکاملاً واقع‌گرایانه بسازند طوری‌که واقعاً نفهمید آیا این اتفاقات روی میدهند یا نه ، آیا این موضوع تصوری است یا نه .

ولی‌دراین‌صورت میترسم‌که فیلم بشدت‌خسته‌کننده وبدون لطف باشد. فکرنمیکنم‌که بتوان یك فیلم دو ساعته ساخت وفقط آدمی راکه درآپارتمانش میگردد نظاره‌کرد .

شما مطمئناً گروهی راکه من جمع‌کنندگان تمبر مینامم جلب خواهیدکردکه به‌فیلم میخندند ویاپرداخت جدی‌کارگردان را مورد تحسین قرار میدهند. ولی کسان دیگری‌را درسینما نخواهید دید. برای‌اینکه فیلم مشغول‌کننده باشد باید نوعی دلهره را درفیلم خلق‌کرد وچون این موضوع درباره تنهائی یك مرد و «پارانویا» وتوهمات اوست باید چیزهائی‌را نشان دادکه او می‌بیند یاگمان میکندکه دراطرافش هستند.

فیلموگرافی «رومن پولانسکی»

فیلم‌های کوتاه

۵۷ – ۱۹۵۵ **دوچرخه** (فیلمنامه : پولانسکی) ناتمام .

۵۸ – ۱۹۵۷ **تبهکاری** (فیلمنامه : پولانسکی) .

۱۹۵۸ – **رقص را قطع‌کنید** (فیلمنامه : پولانسکی) .

دومرد ویك‌گنجه لباس (فیلمنامه : پولانسکی).

۱۹۵۹ – **وقتی‌که فرشتگان سقوط می‌کنند** (فیلمنامه : پولانسکی) .

۱۹۶۱ – **چاق ولاغر** (فیلمنامه : پولانسکی – ژان پیر روسو) .







بالا : تنفر (۱۹۶٤)
وسط : بچه رزمری (۱۹۶۸)
پائین : مکبث (۱۹۷۳)

۱۹۶۲ – پست...
راتوئیک...
۱۹۶۳ – یك رودخا...
«بهترین فریب‌ها...
ژرار براك) .

فیلم‌های بلند

۱۹۶۲ – **چاقو درآب**
(فیلمنامه : پولانسکی- یرژی اس...
یاکوب گولدبرگ) .

۱۹٦٤ – **تنفر**
(فیلمنامه : پولانسکی – ژرار براك) .

۱۹٦٥ – **بن‌بست**
(فیلمنامه : پولانسکی – ژرار براك) .

۱۹٦٧ – **وامپیرکش‌های بی‌باك** (درتهران : ببوس ولی گازم نگیر)
(فیلمنامه : پولانسکی – ژرار براك) .

۱۹٦٨ – **بچه‌ی رزمری**
(فیلمنامه : پولانسکی برمبنای داستان «ایرا – لوین») .

۱۹۷۲ – **مکبث**
(فیلمنامه : پولانسکی برمبنای نمایشنامه ویلیام شکسپیر) .

۱۹۷۳ – **چی ؟**
(فیلمنامه : پولانسکی – ژرار براك) .

۱۹۷٤ – **محله‌ی چینی‌ها**
(فیلمنامه : رابرت تاون) .

۱۹۷٦ – **مستأجر**
(فیلمنامه : پولانسکی – ژرار براك برمبنای داستان «رولان توپور») .

فیلمنامه‌های دیگر

۱۹٦٤ : **آیا زنها را دوست دارید** (باهمکاری : ژرار براك) کارگردان : ژان لئون .

۱۹٦٨ – **دختر روبرو** (باهمکاری ژرار براك)
کارگردان : ژان دانیل سیمون .

۱۹٦۹ – **روزی درساحل**
کارگردان : سیمون هسرا
تهیه‌کننده : پولانسکی .

فیلم‌ها بعنوان هنرپیشه

۱۹٥۳ – سه داستان (کارگردان : کنراد نالکی – اوا پولسکا) .
۱۹٥٤ – **یك نسل** (آندری وایدا) .
۱۹٥٥ – **دوچرخه سحرآمیز** (سیلیك استرنفلد) .
۱۹٥٦ – **پایان‌شب**(یولیان‌ژیدژینا– پاول‌کوموروسکی) .
۱۹٥۷ – **کشتی‌های غرق شده** (اوا وچسلاو پتلسکی) .
۱۹٥٨ – **به زن من تلفن بزن** (یاروسلاو ماك) .
دومرد ویك‌گنجه‌ی لباس .
۱۹٥۹ – **وقتی‌که فرشتگان سقوط میکنند** .
۱۹٦۰ – **جادوگران بی‌گناه** (آندری وایدا) .
مواظب یتی باشید (آندری چکالسکی) .
بدرود تا فردا (یانوش مورگن‌اشترن) .
بخت بد (آندری مونك) .
۱۹٦۱ – **چاق ولاغر**
۱۹٦۲ – **پستانداران**
۱۹٦٧ – **وامپیرکش‌های بی‌باك** (ببوس ولی‌گازم نگیر) .
۱۹٦۹ – **مسیحی جادوئی** (جوزف ملك‌گراث) .
۱۹۷۳ – **چی ؟**
۱۹۷٤ – **محله‌ی چینی‌ها**
خون برای دراکولا (پل موریسی) .
۱۹۷٦ – **مستأجر** .

نقل از : سینما پیپرز





بالا : محله‌ی چینی‌ها (۱۹۷٤)
پائین : مستأجر (۱۹۷٦)

خاطره‌ها و یادبودها با



پرویز صیاد

گفتگو از : ایرج صابری

پرویز صیاد سرانجام «بن‌بست» نخستین فیلم جدی پایان برد ویکی از برنامه‌های ایده‌آل خود جامه عمل پوشاند.

صیاد از جمله سینماگران معدودی است درایران که به حرفه‌اش اهمیت زیادی میدهد وآنرا آلوده مطامع تجاری نمی‌سا... تهیه‌ی فیلمهائی همچون «طبیعت بی‌جان» «درغربت» «زنبور... «اسرار گنج دره جنی» و «خواستگار» گامهای مؤثری بودند در احیای سینمای نوی ما و فراهم آوردن امکان کار برای فیلمسازان علیرغم استحقاق و لیاقتشان بیکار مانده بودند.

ساختن «بن‌بست» نخستین فیلم شخصی او بهانه مناسبی بو... به دیدارش برویم ودر یك فرصت پس از پایان بردن برنامه‌های نورو... وی در تلویزیون ــ که هنوز خستگی ناشی از تهیه‌ی آنرا باخود به... داشت ــ به گفتگو با او بنشینیم.

***

● تا آنجا که بیاد می‌آورم ابتدا با نام شما در مطبوعات او... سالهای ۴۰ (۲۵۴۰) آشنا شدم ــ در آن موقع شعر می‌گفتید و بر... تئاتر نقد می‌نوشتید ــ آیا به این وسیله میخواستید خودرا به کار نما... نزدیك کنید؟

پرویز صیاد ــ درواقع من ابتدا کارم را با نوشتن نمایش... شروع کردم اگربیاد داشته باشید درآن موقع اداره کل هنرهـ... دراماتیك هر هفته یك نمایشنامه تلویزیونی اجرا وپخش میکردکه تو... گروه علی نصیریان بازی میشد ــ بعضی از این نمایشنامه‌هارا مـ... می‌نوشتم ــ حتی قبل از اینکه اداره هنرهای دراماتیك به ریاست دک... فروغ تأسیس شود، من چند نمایشنامه نوشته و برای مجله نمایش‌فرست... بودم واز همانجا دکتر فروغ با کار ونامم آشنا شده بود وقتی هنره... دراماتیك افتتاح گردید یکی از مشوقین من برای نوشتن دکتر فروغ... وچون علاقه مرا به‌کار بازیگری میدانست دائم بهانه‌هائی‌فراهم می‌آو... تا من بجای بازیگری فقط بنویسم ــ حتی بطور مستقیم و علنی ممان... میکرد و دستور میداد که بمن نقش ندهند. یکی از عواملی که باع... شد تا من از این اداره جدا شوم همین موضوع بود، چون به بازیگر... عشق زیادی داشتم ــ روی همین علاقه تصمیم گرفتم بطور آزاد کا... را تعقیب کنم.

درواقع من شیفته بازیگری بودم وهستم و نمایشنامه‌نویـ... برای من بهانه‌ای بود تا بوسیله آن به روی سن بروم و عهده‌دار رلـ... باشم ــ چون آن زمان خیلی جوان بودم و هنوز شناخته نشده بو... بنابراین مجبور بودم بهانه‌هائی فراهم آورم تا به عنوان بازیگر پذیر... شوم ــ در طی همین دوران البته گاهی نقش‌های کوتاهی هم بمن‌میداد... ولی آنها مرا قانع نمیکرد ــ چون میخواستم بطور خیلی حرفه‌ا... وارد اینکار شوم.

پس از جدا شدن ازهنرهای دراماتیك گروه کوچکی درست... کردم و نمایشنامه‌هائی را بروی سن بردم که بیشتر آنها در انجمن‌ایرا... وامریکا اجرا شد. همراه با این نوع فعالیت‌ها شعرهم می‌گفتم و نق... هم می‌نوشتم ــ وقتی آدم جوان است، انرژی بیشتری برای طبع‌آزمائ... دارد ــ اما در زمینه شعر سرانجام پی بردم خیلی‌ها هستند که بهتر... من شعر میگویند و بالطبع کار آنها موجه‌تر ازکارمن بود ــ لذا فعالیت... را روی کار نمایش متمرکز کردم.

● اگر اینهمه علاقه به کار بازیگری را بخواهیم ریشه‌یابی... کنیم، به کجا میرسیم ... دیدن فیلم در سینما یا تئاتر؟

پرویز صیاد ــ در واقع هیچکدام، چون از دیدن تعزیه... شنیدن نقالی و تماشای نمایش تخته حوضی به این کار علاقمند شدم

حتی قبل‌ازاینکه سینما و تئاتر را بشناسم شیفته این کارها بودم ـ پدرم تعزیه‌خوان و نقال شاهنامه بود ـ دوستانی که با او در رفت‌وآمد بودند همه دراین حرفه بودند ـ من ازهمان کودکـی با آنها آشنا شدم و بشدت بکار تعزیه‌خوانی ونقالی و نمایش‌های روحوضی دلبستم . وقتی که با سینما و تئاتر آشناشدم دیدم که این دوهنر نمایشی نمیتوانند بقدر تعزیه یا نقالی مرا تحت تأثیر خود بگیرند . شما این تأثیرپذیری را حتی درکارهای امروزیم هم میتوانید نشان بگیرید . مخصوصاً از شروع کارم کوشش زیادی بکار بردم تا بیك فرم نمایشی مخصوصی دست یابم که مطابق با سنت‌ها و آداب نمایش‌های آئینی ما باشد وکمتر بهشگردهای نوعی تئاترغربی‌متمایل‌گردد . به عنوان مثال باید از نمایش فالگوش نام ببرم ـ که یك شعر بلند بود ، نمایش نبود ـ مثل تعزیه ... شما وقتی متن یك تعزیه را میخوانید درآن بهیچوجه توضیحی برای صحنه نمی‌یابید وتمام آن فقط عبارات منظوم است ـ البته من دراینجا به ارزشهای ادبی آن کاری ندارم ـ تنها کسیکه شگرد وفنون کار تعزیه را میداند ، میتواند بازیگرانش را راهنمائی کند که چگونه در صحنه حاضر شوند ونقشهای خودرا ایفاء نمایند من براساس همین شیوه کار فالگوش را که یك شعر بلند بود ، بصورت نمایش درآوردم و به روی صحنه بردم .

● با افتتاح سالن ۲۵ شهریور ـ درهمان ابتدای کار شمارا بیشتر درکنار نصیریان بیادمی‌آوریم که نمایش امیرارسلان در آن‌زمان خیلی مورد توجه قرار گرفت . مثل اینکه شما درپشت صحنه با این‌نمایش همکاری داشتید ؟

صیاد ـ وقتی تئاتر ۲۵ شهریور افتتاح‌شد مدت زیادی ازشروع فعالیت‌های من گذشته بود . نمایشنامه‌ای که شما از آن یاد کردید زمانی بود که این تئاتر تازه افتتاح شده بود . من در آن یك برنامه مستقل داشتم بنام «مجموعه ایرانی» که در طی آن نمونه‌هائی از نمایش‌های‌سنتی و آئینی ما جمع‌آوری وارائه شده بود . فرضاً در آن یك تعزیه کوتاه داشتیم که برای اولین‌بار در روی صحنه‌ی تئاتر ما تعزیه عبدالله عفیف را بنمایش‌گذاشتیم واین آغازی‌بود برای توجه مجدد وبیشتر به‌تعزیه در ایران . در همین مجموعه نمونه‌هائی هم از نمایش تخته حوضی ونقالی شاهنامه، نقالی صاحب‌قران‌وپرده‌داری مذهبی‌را ارائه نمودیم. خوشبختانه درآن زمان نقال‌های حرفه‌ای زیاد بودند که متأسفانه بیشتر آنها حالا فوت کرده‌اند .

جدا ازاین برنامه برای اجرای سه پیس من سمت آسیستان کارگردان را داشتم در «امیرارسلان» با نصیریان ودر «چوب بدستهای ورزیل» با «جعفر والی» ودر «بهترین بابای دنیا» با انتظامی همکاری داشتم بطوریکه می‌بینید در زمینه تئاتر همه کارکرده‌ام حتی زمانی مدیر تهیه یا مدیر صحنه و متصدی صدا هم بودم . ازهر رهگذری توشه‌ای گرفتم شاید دستمایه‌های امروز من برای کار همان تجربه‌هاست.

● آیا مدرسه‌ای هم دراین زمینه دیده‌اید ؟

صیاد ـ من هیچ مدرسه‌ای برای تئاتر ندیدم . تنها مطالعه من درتئاتر سفری بود که به اتفاق علی نصیریان به آمریکا کردم با استفاده از بورسی کـه به نمایشنامه‌های زیر ۳۰ سال تعلق میگرفت . آنجا ما از تأسیسات ومدارس تئاتر امریکا دیدن کردیم . این فرصت را مجمع فرهنگ بین‌المللی درنیویورك فراهم آورده بود . ازایران من و نصیریان انتخاب شدیم . البته این سفر ما فقط جنبه‌ی مشاهده داشت ، وگرنه در زمینه تئاتر تحصیلات آکادمیك ندارم .

● نوشته‌هائی‌که ازشما مورد تأئید دکتر فروغ قرارمیگرفتند درچه روالی بودند ؟ از علاقه شما به نمایش آئینی ما مایه میگرفتند یا از نوعی تئاتر شناخته شده و متداول ... ؟





بالا : «پرویزصیاد» نویسنده ، کارگردان وبازیگرتئاتر
پائین : پرویز صیاد و مری‌آپیك درنمایشنامه «ببر»

صیاد ــ من حالا نمیتوانم دقیقاً به این سئوال ، جواب صریحی بدهم . شاید صاحب‌نظران اگر بخواهند آنهارا تجزیه و تحلیل کنند ، به نکاتی پی ببرند . تصمیم دارم بزودی نمونه‌هائی ازآنهاراکه تعدادشان از پنجاه نمایشنامه تجاوز میکند ، بصورت کتاب به چاپ بدهم .

من هیچوقت مستقیماً و بطور آگاهانه از الگوی غربی در نوشته‌هایم مایه نگرفتم . در آن نوشته‌ها بیشتر تحت‌تأثیر زندگی روزمره بودم . تا آنجا که بیاد می‌آورم در آن زمان اصولاً تئاتر زیاد نمی‌دیدم، بیشتر به سینما می‌رفتم ، چون در واقع تئاتری هم نداشتیم ــ فقط تئاترهای لاله‌زار بودند ، که نمایشنامه «پرفسور سوسول» را از آن زمان بیاد دارم . میدانید که پس از گذشت آن دوره درخشان ، تئاتر درایران در یك حالت رکود قرار گرفت . بنابراین فکر نمی‌کنم که نوشته‌های من ازجائی بخصوص تئاتری متأثر بودند .

از آن دوره کار میتوانم نمایشنامه‌های «شاه ومرد پاره‌دوز» «مستأجر» و «مردی که خود مرده بود و خود نمیدانست» را نام ببرم.

● یکی از کارهای مشخص شما در تلویزیون ایفای نقش امیر ارسلان بود در سریالی بهمین نام که چهره شمارا شناساند ...

صیاد ــ پیس امیرارسلان را پرویز کاردان نوشته بود که به کارگردانی نصیریان ، روی سن برده شد ــ بعداً کاردان با همان برداشت‌امیرارسلان‌را به‌تلویزیون‌آورد ــ که درضمن‌اجرای‌آن درنوشتن سناریو و بازی نقش امیرارسلان با او همکاری‌کردم ــ البته امیرارسلان تلویزیونی با اجرای اولیه‌اش در تئاتر تفاوتهای زیادی داشت .

● سپس شمارا در اولین نمایش سریال سرکار استوار بیاد می‌آوریم که «صندوقچه اشرفی» نام داشت ودر طی آن بود که کاراکتر «صمد» را معرفی نمودید .

صیاد ــ من در این نمایش نقش یك دهاتی را داشتم که مورد سوء ظن قرار میگیرد ــ اسم او صمد نبود ــ مثل اینکه اصلاً نامی هم نداشت . او در حال نوشتن نامه‌ای برای مادرش بود که توسط سرکار استوار بازداشت میشد .

درواقع با معرفی او ، کاراکتر صمد نطفه میگیرد ــ که بعداً به ابعاد یك کاراکتر مستقل و معین میرسد ....

... اگر بخواهید ازگذشته بگوئیم باید ازاین تاریخ هم دورتر برویم . من در تلویزیون ایران سابق یك برنامه انتقادی داشتم بنام «حرف تو حرف» که بطور سریال هفتگی اجرا میشد . این برنامه بعداز یکسال با تمرکز فعالیتهای من درتلویزیون ملی ایران به شکل دیگری در تلویزیون سابق ادامه یافت .

● مثل اینکه در جائی از شما خواندم که گفته بودید«صمد» یك الگوی واقعی دارد ...

صیاد ــ نه ، اینطور نیست . «صمد» یك الگوی نمایشی دارد .

در نمایش‌های عامیانه روحوضی پرسوناژی هست بنام «شلی» او مرد سالمندیست که از نظر روحیه ورفتار مثل بچه‌هاست ــ یعنی جسماً بزرگ و بالغ شده اما از لحاظ رشد عقلی همچنان کودك مانده است . این پرسوناژ کارهای خیلی بامزه میکرد واگرخوب بازی میشد، تا آنجا که بیاد میآورم ، اشك مردم را از فرط خندیدن درمی‌آورد ــ بهیچوجه نمیتوان اورا با حاجی و سیاه مقایسه نمود . نمیدانم چگونه این نقش در نمایشهای تخت‌حوضی بوجود آمد اما هرچه بود اجرای آن کار بسیار مشگلی بحساب میآمد .

درنظر بگیرید اگر مرد بزرگسالی بخواهد نقش یك بچه را بازی کند ، نتیجه کار چه میشود ــ خیلی امکان دارد چیز لوس‌وخنکی از آب در آید و چون بازی در چنین نقشی کار حساس و مشکلی است،

بتدریج اجرای آن در نمایشات روحوضی منسوخ شد و حالا می
که پرسوناژ شلی دراین نمایشات نیست ــ نه اینکه نباشد ، بلکه حذ
کرده‌اند . درگذشته فقط چند نفر بوده‌اند که میتوانستند این نقش
بازی کنند که معروفترین آنها «حبیب سلمانی» نامی بود ــ او
نقش را خیلی خوب بازی میکرد .

بعدها پس از ساختن صمد پی بردم که او شباهتهائی به
دارد ــ چون صمد هم مرد جوان وبزرگسالی است که خصوصی
کودکانه خودرا حفظ کرده است .

**● درسینمای کمیك نیز نقش‌هائی نزدیك به صمد میتو
سراغ گرفت مثل نورمن یا جری لوئیس که آنها نیز نوعی صداق
کودکانه دارند که مواجهه‌ی آنها با دنیای پرازمکر و حیله بزرگ
تضادهای کمیکی ایجاد میکند .**

صیاد ــ ساده لوحی جری لوئیس یا نورمن متعلق بیك آ
بزرگسال است نظیر چنین ساده‌لوحی را چارلی هم دارد ــ درحالی
صمد دقیقاً رفتاروحرکاتش کودکانه‌است ــ فرضاً می‌بینید که‌او کیف‌بد
میگیرد و با شوق و علاقه یك کودك بمدرسه میرود یا دوست دارد
کوچه با بچه‌ها بازی کند چون فاصله‌ای بین خود و بچه‌ها احسا
نمی‌کند ــ در حالیکه بیاد ندارم چنین حالتی را در جری‌لوئی
دیده باشم .

**● فکر می‌کنم مقابله صمد با آدمی مثل عین‌الله باز نوع
رابطه است که ریشه در تئاتر سنتی ما مثل سیاه‌بازی دارد که دو
همدیگر را تحقیر واذیت میکنند تا مردم بخندند .**

صیاد ــ تنها دونفر نیستند بلکه یك رابطه مثلث است . درواق
رقابت دونفرست برای رسیدن بیك هدف مشترك ... که در ماجراها
صمد این موضوع مشترك عشق به لیلاست . . .

... واگر بهتر کنجکاوی کنیم می‌بینیم که صمد فقط ب
عین‌الله درگیر نیست .. ما در قصه‌های صمد با تمام افراد اصلی یك‌روس
مواجه هستیم وازآن جمله می‌بینیم مرشد هم هست ــ که دیگر پیر شد
وکسی کاری بکار او ندارد . درهردهی آدمی هست که شغل و کا
مشخصی ندارد ، اما همه کاره است و خیلی هم فعال است . مرشد نمون
خوبی از این آدمهاست .

**● درباره این خرده‌گیری که بخاطر بهره‌برداری تجاری ا
محبوبیت صمد ، اورا از تلویزیون به سینما آورده‌اید ، چه میگوئید**

صیاد ــ فکر نمی‌کنم این کار طبق یك پیش‌بینی و برنا
حساب شده ، انجام گرفته باشد . میدانید گاهی پیش می‌آید که آد
در یك مسیر تقاضا برای کارکردن قرار میگیرد ــ مخصوصاً اگرکس
بطور حرفه‌ای وارد کار نمایش شده باشد . وقتی صمد در میان مرد
پذیرفته شد ، طبعاً عده‌ای پیشنهاد می‌کنند که اورا به سینما بیاورم ــ
البته من به تمام این تقاضاها ترتیب اثر ندادم بلکه فقط فیلمهائی را ک
میخواستم درباره او بسازم ، ساختم تا سینمای او در یك مسیر مشخص
وقابل کنترل قرار گیرد . معمولاً رسم است وقتی پرسوناژی گل‌می‌کند
اورا چه با دلیل و چه بدون علت در هرفیلمی شرکت میدهند ت
حداکثر استفاده را ازآن ببرند ــ درحالیکه من چنین کاری را باصم
نکردم ، تا بتوانم بوسیله او در سینمای صمد ودر حد استطاعت ای
شخصیت مسائلی را مطرح کنم . زیرا صمد یك وسیله ارتباطی مناسب
اکثریت قاطعی از تماشاگر بود و هست ، بنابراین ضرورت حفظ‌کردن
صمد را حس میکردم و حفظش هم کردم .

**● ... اما در سینمای صمد ، کار سینما را خیلی آسان‌گرفت
وتقریباً با همان شیوه سریال‌سازی برای تلویزیون کار سینمائی خود**

ریختید ـ اما عجیب اینکه چنین سینمائی ازنظر جلب توجه عامه موفق‌تر ازکار جلال مقدم در فیلم «صمد وفولادزره دیو» بود که سینمائی حساب‌شده‌تر داشت ، دراین باره چه فکر می‌کنید ؟

صیاد ـ دقیقاً من منظور شمارا از سینمای ساده متوجه نمیشوم ـ اما در اینجا یاد مطلبی افتادم که در شماره اخیر مجله سینما ۶ چاپ شده بود . در آن مطلب ، منتقدی درباره سینمای بیلی وایلدر درست چنین ایرادی گرفته بود که چرا سینمایت اینقدر ساده است اما پس از چند سال او پی می‌برد که مقتضیات آن سینما ، ایجاب می‌کرد که ساده باشد . شاید ایراد شما به ارزشهای بصری‌کار باشد ، باید توجه‌داشته باشید‌که قصه‌های صمد بسیار ساده است ودرآن آدمها با نهایت‌سادگی‌در ارتباط‌اند ـ اگر بخواهیم چنین قصه و آدمهای ساده را در یك‌پرداخت و فرم خودنما و متظاهر و بقولی سینمائی بگذاریم ، نتیجه همان‌خواهد شد که فیلم «جلال مقدم» شد ـ البته نه به جلال مقدم ایرادی هست ونه به فیلمش ـ فکر می‌کنم علت موفقیت تجاری فیلمهای من و علت عدم توفیق تجاری صمد جلال مقدم بخاطر رعایت موضوع تناسب فرم با محتوی باشد ـ وگرنه اعمال آن سینمای موردنظر شما برای کسیکه تجربه ساختن دوهزاربرنامه تلویزیونی را دارد ، نباید دور از دسترس باشد ، لابد ضرورتی برای استفاده از آن نمیدیدم ... البته تصدیق می‌کنم که فیلمهای صمدرا میشد با دقت بیشتری ساخت تا نتیجه بهتری ازنظر تکنیك بدست بدهد ـ اما با اینحال دکوپاژ در سینمای صمد کاملاً دقیق و حساب شده است ـ بطوریکه بیننده چیزی را از دست نمیدهد ... آیا میتوانید دقیق‌تر بگوئیدکه چرا سینمای صمد فاقد ارزشهای بصری است ؟

● **من ارزشهای بصری آنرا عنوان نکردم بلکه گفتم سینمای آن واین تمام جنبه‌های کارراا دربرمیگیرد ، حتی نوشتن و تنظیم سناریو را هم شامل میشود ...**

صیاد ـ من نمی‌فهمم موضوعی که باید ساده بیان شود ، چرا باید آنرا مغلق نمود ؟

● **منظورم ازآسان‌گرفتن در واقع نوعی سهل‌انگاری درکار است ، نه اینکه سینمای صمدرا پرتکلف و پراز رازورمز بسازیم .**

صیاد ـ ... قبول میکنم که با اتکاء به تجربیاتم در کار سریال‌سازی برای تلویزیون ، سینمای صمدرا بنا کردم ـ اما این سینما همان هست که باید باشد و زیاد هم نباید ازآن توقع داشت که صاحب سلیقه‌ها هم راضی شوند ـ البته این به آن معنا نیست آنهائی که صمد را می‌پسندند ، صاحب سلیقه نیستند ـ بلکه منظورم صاحبان سلیقه‌های خاص است .

● **اما می‌بینم که در زمینه‌ی تهیه‌ی فیلم سلیقه و علاقه شما درست جهتی دیگر دارد ودیدیم که فیلمهای متفاوتی تهیه کرده‌اید ، چرا در زمینه‌ی ساختن فیلم چنین رویه‌ای را پیش نگرفتید ؟**

صیاد ـ واقعاً نمیدانم چگونه بعضی‌ها تصمیم میگیرند که یك مرتبه بخواهند یك کار ارزنده بکنند ـ اما درمورد من کارهابدون نقشه و تصمیم از پیش گرفته شده ، پیش میرود . کسی که در کارنمایش هست همیشه مقداری ازفعالیتش طبق سلیقه عمومی و مقداری هم مطابق با خواسته‌های شخصیش انجام میگیرد . اگر ضررهای مالی که از تهیه‌ی بعضی از فیلمها برای من ببار آمد ، نبود ، من خیلی زودتر سینمای صمدرا به مسیری میرساندم که مورد خواست خودم هست ـ بجائی که بتواند مسایل اساسی‌تری را برای تماشاچیان خاص خود مطرح نماید ـ اما همیشه دراین سالها صمد متأسفانه وسیله‌ای شد برای جبران زیانهائی که فیلمهای دیگرم ببار می‌آورد .





بالا : صمد وفولادزره دیو (جلال مقدم)
پائین : صمد در راه اژدها (پرویزصیاد)

بدیهی است که منهم خیلی مایل هستم فیلمهای بهتری ب
یاحداقل همانطوریکه در تئاتر خیلی‌جدی هستم باشم ــ ولی صمد
آن زیان‌های مالی را جبران میکرد ــ چون من نه ثروت پدری د
ونه عقل معاش تا از اول بدنبال خرید زمین باشم . تنها وسیله‌ای
دراختیارم بود تا با بکمك آن بتوانم روی پاهای خود بایستم وح
را از دست ندهم ، همین صمد بود . درپاسخ سئوال شما باید بگو
تنها فیلمی که بالاخره فرصت ساختن آن برایم پیش آمد ، «بن‌بس
است که توانستم سال‌گذشته آنرا بپایان برسانم . همیشه آرزو داش
دارم که فیلمهای متمایزی داشته باشم ــ منتها گرفتاریهای فراوا
و بازی در فیلمهای دیگران مجالی برای انجام کارهای شخصی
نمیداد و چون این فیلم را هنوز ندیده‌اید متأسفانه نمیتوانیم درباره
صحبت کنیم .

«بن‌بست» اولین فیلمی است که من با اشتیاق و با یك
قلبی و اِعمال سلیقه و وسواس ساخته‌ام .

● باید بگوییم که به طنز گرفتن مسایل جدی و بعضی ارزشهای شناخته شده از جمله امتیازات کار شما شده و با توفیقی‌که این نظر بدست آورده‌اید میدان عمل طنزخودرا وسعت بیشتری داده‌ا بطوریکه گاه بنظر می‌آید که بیشتر جنبه‌های جدی زندگی بنظر مضحك می‌آیند ... یا دوست دارید همه‌چیز را ریشخند نمائید ...

صیاد ــ ارزشهائی که از نظر اجتماعی غلو میشوند بهرح
اشکال و جنبه‌های مضحکی بخود میگیرند ــ فرضاً اگـر موردی
جنبه‌های زندگی که ازنظر ارزش دارای حد خاصی است اما جا
دربارهٔ آن اغراق می‌کند ــ خود به خود در من یك حالت خرده‌گیر
نسبت به آن پیدا میشود . طنز وریشخندهای من در تمام برنامه‌ها
تلویزیونی و یا سینما بیشتر مواردی این چنین را هدف قرار میده
وگرنه شعری را که دارای ارزش‌های اصیل وناب است ، نه من بلك
هیچ آدم منصفی به سخره نمیگیرد . اگر می‌بینید گاهی مثلاً یك
قطعه شعر یا نوعی کار ببازی یا شوخی گرفته میشود ، قبول خا
افکار عمومی بهترین دلیل موجه بودن آنست . اگر این قبول خا
نبود ، حتی منهم درکارم محق نبوده‌ام .

واقعاً اگر شما موردی را که جامعه به حق نسبت به آن تعص
دارد به طنز بگیرید ، هیچوقت مورد تأئید قرار نخواهید گرفت .

هروقت من در جائی اشتباه یا زیاده‌روی و یا بطور ناشیا
رفتار کردم چوبش را هم خورده‌ام چون با مقاومت عمومی مواجه شده

● چگونه متوجه میشوید که افکار عمومی مقاومت کرده‌اند

صیاد ــ برای هر بازیگر ، بخصوص برای من که چهره
برای مردم شناخته شده است ، عکس‌العملها بیشتر مستقیماً ابرازمیشو
در صحنه عکس‌العمل تماشاگر را بطور مستقیم می‌بینم .

در تلویزیون پس از عرضه کارم بلافاصله تا مدت مدیدی تأثی
آنرا وقتی با مردم مواجه میشوم ، حس میکنم . از طرف دیگر سازما
اطلاعات و آمار وسنجش افکار تلویزیون هم راهنمائی میکند که بنظ
مردم کجای کار ایراد داشت ویا برعکس ...

انتقادات مطبوعات هم هست که جنبه‌ی آگاهی دهنده دارند

● تا چه حد به قضاوت افکار عمومی اهمیت میدهید ، چون تجربه نشان داده که بیشتر اوقات این نوع قضاوت‌ها ازنظر اصولی پایه‌های درستی نداشته ومتکی به احساسات وتعصبات بوده‌اند ، درحالیکه یك نویسنده و یا هنرمند حتماً به حرفش اعتقاد دارد که آنرا ابراز مطرح می‌نماید ..

صیاد ــ این افکار عمومی نیست که کارم را میسازد . من قب
ازاینکه قضاوتی ازاین جهت باشد ، کارم را انجام داده‌ام و حرفها





بالا : ستارخان (علی‌حاتمی)
پائین : زنبورك (فرخ غفاری)

زده‌ام .

کارهایم در تلویزیون ــ بی‌آنکه درباره ارزشهای آن تعصبی داشته باشم ــ همه نو هستند و باید بگویم که آنها در واقع نوعی محك برای افکار عمومی و سنجش آن بوده‌اند . گاه تعجب می‌کنم که چرا در فهرست «طنزنویسان معاصر» هیچوقت از من نامی برده نمیشود . درحالیکه من حدود دوهزار برنامه تلویزیونی نوشته‌ام کــه مردم را خندانیده و زمینه‌های زیادی را برای طنزنویسانی که مرا طنزنویس قبول ندارند ، مساعد کرده است .

اگر امروزه واقعاً عده‌ای از ایــن رهگذر نان میخورند ، مرهون آن کارهائی هستند که من کرده‌ام .

شوخی و طنز در محیط ما از آن نوع کارهای حساس ومشکل است ــ چون ما روحیه‌ی خیلی عنقی داریم . مردم ما خیلی در مقابل شوخی حساسیت دارند ــ ما هیچ نوع زمینه و جنبه‌ی مساعد برای پذیرفتن شوخی و طنز نداریم. اگر بخواهند ما را دست بیاندازند، خیلی بیش از حدی که باید میرنجیم . سایر ملتها اینطور نیستند . ما مردمی هستیم که طاقت شوخی نداریم وقتی مورد طنز کسی واقع میشویم خیلی زود حالت پرخاشگر بخود میگیریم . بنابراین یکی از مشکلات بزرگ ما در تلویزیون ساختن برنامه‌های طنزآمیز است ، تمام صنوف آماده هستند تا در مقابل شوخی جبهه بگیرند و عکس‌العمل‌های حاد از خود نشان بدهند .

درچنین محیطی من یك دوره فعالیت ده‌ساله دارم و حاصل کارم دوهزار برنامه است که اگر درهریك از آنها یك شوخی نوشته باشم می‌بینید که جمعاً حاصل کارم بیشتر از کار هرطنزنویس دیگر درایران بوده است . با این وصف معلوم نیست چرا هنوز طنزنویس بحساب نمی‌آیم ، البته اصراری هم ندارم که باشم .

● **واقعاً چرا ؟**

صیاد ــ چون کارم شبیه بکار دیگران نیست . ما عادت داریم وقتیکه شبیه بهم بودیم ، همدیگررا تأئید کنیم . من موقعی کسی را قبول دارم که تا حدودی اورا شبیه به خود بیابم و یا بیك ترتیبی‌بتوانم با او تفاهم داشته باشم . من با طنزنویسان دیگر این تفاهم را نداشته‌ام . خیلی ازکارهای طنزنویسان معروف ما که حالا دارند کارمیکنند و به شهرت هم رسیده‌اند، پیش من هست . آنهارا خریده‌ام تا در تلویزیون اجرا کنم ــ ولی چنین کاری نکردم چون قابل اجرا نبودند ...

عجیب‌تراینکه از من بعنوان یك سناریست هم اسم برده‌نمیشود هیچ‌کس تاکنون نگفته است صیاد سناریوهائی می‌نویسد که سرشار از شوخیهای اجتماعی و نمایش نو بوده‌اند یا دست‌کم از شوخی‌های‌هندی وترکی وسایر ملل اقتباس نشده‌اند . من حتی کارهای خودم را هم تکرار نکرده‌ام ...

● **در ادامه همین موضوع میخواهیم بدانیم قضاوتهای منفی افکارعمومــی آیا میتواند به کارشما به عنوان یك عامل بازدارنده لطمه بزند ؟**

صیاد ــ قضاوت عمومی اگر مستدل باشد ، حتماً اشتباهاتم را بمن گوشزد خواهد کرد عکس‌العمل مردم در مقابل کار نمایش بهرحال متکی به دلایلی هست و علت و عللی دارد ــ و همین دلایل وانگیزه‌های آنهاست که بمن نشان میدهد آیا درحرفم و اعتقادم محق بوده‌ام یانه ؟ اما بهر حال این نوع مخالفت‌ها نمی‌توانند مرا از اعتقاداتم جدا سازند یا منصرفم کنند .

● **مسیرتان را چطور ؟**

صیاد ــ مطلقاً ، تا حالا که نکرده و شاید هم خیلی چوب‌آنرا خورده‌ام ، چونکه همیشه کوشش کرده‌ام کارهایم بر پایه اعتقاداتم‌باشد.

● **درمقام یك «فیلمساز» بما بگوئید تحت‌چه‌انگیزه‌ای به‌تهیه‌ی فیلم روی‌کردید و بــا سرمایه خود برای دیگران فرصت کارکــردن فراهم آوردید ؟**

صیاد ــ انگیزه اصلی این بود که میدیدم دیگران آماده‌ترند و فکرهای خوبی دارند و مهم تراینکه وقت کافی دارند ــ درحالیکه من چنین فرصتی نداشتم و بیشتر درگیر کار با دیگران بودم .

برای من همیشه مایه تأسف بود که میدیدم آدمهای شایسته‌ای‌که میتوانند برای سینمای ما مثمر ثمر باشند ، بیکارند و یا دلسرد ... یا اینکه اجباراً درگیرکارهای اداری شده‌اند ــ لذا تا آنجا که قدرت داشتم برای آنها فرصت یا انگیزه کارکردن فراهم آوردم ــ فرضاً در اینجا میتوانم از آقای فرخ غفاری نام ببرم . اودرحالیکه میتوانست برای سینمای ما عامل سازنده‌ای باشد ، گرفتار کارهای اداری شده‌بود.

بهرحال من آن وسوسه‌های لازم‌را بکار بردم تا آنهابه‌کاری‌که دلبستگی دارند ، برگردند . صادقانه بگویم درزمینه‌ی تهیه فیلم هیچوقت مباهات نکرده‌ام ــ بلکه احساس شرمندگی هم می‌کنم ــ چون این فیلمهارا از آن خودم نمیدانم صاحبان واقعی آنهاکسانی هستندکه آنهارا ساخته‌اند .

به اعتقاد من تهیه‌ی این فیلمها وظیفه است ــ لااقل نوعی وظیفه حرفه‌ای ، نمیخواهم بگویم انسانی ــ ما حرفه‌ای داریم که ازآن متمتع میشویم ، پس باید دیونی راکه نسبت به آن داریم‌ادا نمائیم .

از طرفی من با ساختن این فیلمها شخصاً به نوعی ارضای خاطر رسیده‌ام فرضاً وقتی فیلم «ابراهیم گلستان» ساخته شد من بیش ازهمه خوشحال بودم چون با تهیه‌ی آن یك فیلم به مجموعه فیلمهائی که واجد ارزشهای ممتازی هستند ، اضافه شده بود ــ مخصوصاً اینکه درموفقیت آن به عنوان بازیگر هم سهیم بودم ... یا در فیلم «درغربت» من یکی از بهترین بازیهای زندگیم را ارائه نموده‌ام . واقعاً در چنین فیلمهائی است که میتوان کار خوب عرضه نمود . ببینید بازیگران کشورهای دیگر چقدر شانس وموقعیت دارند که قابلیت و استعداد خودرا نشان بدهند ــ چون فیلمسازان خوبی دارند . درحالیکه ما فقط چند فیلمساز خوب داریم تازه بیشتر آنها به‌دلایل مختلف بیکار مانده‌اند . در نتیجه یك بازیگر علاقمند چگونه و کجا میتواند توانائی و لیاقت خودرا نشان بدهد ؟

● **درمقام یك تهیه‌کننده ساختن فیلمی نظیر «طبیعت بی‌جان» را چگونه توجیه می‌کنید ــ درحالیکه میدانیم چنین فیلمهائی را نه فقط در ایران بلکه حتی در خارج نیز اکثر تماشاچیان نمی‌پسندند ویك تماشاگر باید خیلی حرفه‌ای و علاقمند باشد تا به تماشای فیلمی این‌چنین متمایل گردد ...**

صیاد ــ همانطوریکه اشاره کردید واقعیت جز این نیست ــ حتی در دنیا نیز کار فیلمسازی دو مسیر مشخص و متمایز دارد . اول مسیری که در آن همه‌چیز با توجه به سوابق کار و تجربه مشخص است که حاصل آن مورد پسند تماشاچی قرار خواهدگرفت ــ ودیگر رو آوردن به سینمائی که در آن تمایل وپسند اکثریت تماشاچیان درنظر گرفته نمیشود . در چنین سینمائی ریسك عامل‌بزرگی‌است ، چون‌فیلمساز درآن فقط به اعتقاد خودکه کارخوب وموجهی ارائه نماید ، متکی است. با اینحال حتی در چنین سینمائی نیز موفقیت‌هائی پیش آمده‌که حتی قابل تصور هم نبود ــ و برعکس ...

این مسایل در سینما وجود داشته ... بنابراین همانطوریکه گفتم یك سینماگر بخاطر دینی که به حرفه‌اش دارد باید به نفس کار هم توجه داشته باشد و فقط به واکنش وخواست تماشاچی اهمیت‌ندهد.

درمورد فیلم «طبیعت بی‌جان» که ازآن نام بردید ، ما خیلی به آن امیدوار بودیم که حتماً مخارج خودرا تأمین خواهد کرد ــ چون

هزینه‌ی آن خیلی کم بود.

بخاطر چنین مسائلی‌ست که فعلاً در بازار آزاد عامل ریسك خیلی کم شده. من تنها تهیه‌کننده‌ای نبودم که بعضی ازفیلمهایم باشکست مالی مواجه شدند — دربخش خصوصی خیلی‌ها بودند که با نیت تهیه‌ی فیلمهای خوب دست به‌کار شدند ودر نتیجه ضرر کردند و حتی بعضی‌ها سرمایه اولیه خودرا هم از دست دادند — چون آن وعده کمك به‌سینمای بهتر هم تاکنون نتایج عملی قابل بحثی بوجود نیاورده‌است ... نتیجه اینکه در حال حاضر امکان ساختن فیلمی نظیر فیلم شهید ثالث‌بهیچوجه فراهم نیست ..

البته میل به کار خوب کردن همیشه هست — چه درغیراین صورت فیلم خوبی دردنیا ساخته نمیشد. اما همیشه محاسبات وپیش‌بینی‌ها درست از آب در نمی‌آیند، گاه ما فکر می‌کردیم که فیلمی خواهد فروخت ولی نفروخت.

... مثلاً ما به فیلم «ستارخان» خیلی امیدوار بودیم چون فکر می‌کردیم بالاخره هرایرانی آن حد کنجکاوی داردکه بداند بر سر سردار ملی انقلاب مشروطیت چه آورده‌اند و یا ما با او چه کرده‌ایم؟ — عجیب اینکه از همان ابتدا بتماشای آن نیامدند ... ویا طبق حساب‌های دقیقی که کردیم بما ثابت شد که فیلم «صمد و فولادزره دیو» خواهد فروخت یا لااقل خرج تهیه‌اش را تأمین خواهد کرد — اما متأسفانه چنین نشد — پس بطوریکه می‌بینید حتی در کار سینمای حرفه‌ای و تجاری هم عامل ریسك بهرحال وجود دارد.

● درباره علت وعلل این شکست‌های تجاری چه فکر می‌کنید؟

صیاد — مسلماً علل آن بطور روشن شناخته شده نیستند چه دراین صورت تهیه‌کننده ورشکسته‌ای دردنیا پیدا نمیشد. درمورد شکست تجاری فیلم ستارخان باید بگویم ما زیاد روی کنجکاوی‌مردم درباره ستارخان حساب میکردیم و عملاً پی بردیم که پیش‌بینی ما درست نبود. از طرفی تماشاچیان درباره ستارخان تصوراتی داشتند که فیلم ما نمیتوانست جوابگوی آن باشد. ما خیلی به واقعیت امر توجه کرده بودیم — اما تماشاچی خواهان دیدن قهرمانی‌های دوراز واقعیت ستارخان بود، نظیر آنچه که مثلاً در فیلمهای وسترن میدید وستارخان ما آن ستارخان بزن‌بهادری که مردم در ذهنهای‌خود ساخته بودند، نبود.

گاهی شرایط هم فرق می‌کند، ستارخان زمانی نمایش داده‌شد که سینمای ما با نوعی بحران مواجه شده بود و بیشتر فیلمهائی که درآن تاریخ بنمایش درمی‌آمدند، نمایش آنها از یك هفته تجاوز نمیکرد.

من شخصاً معتقدم که ستارخان یکی از بهترین فیلمهائی است‌که تاکنون درایران ساخته شده است — برای نخستین‌بار تمام ضوابط درست سینمائی در آن بکار گرفته شده بود — وازآن مهم‌تر قصه‌ی ستارخان‌بود و برداشت علی حاتمی ازآن بنظر من یکی از بهترین برداشتهائی هست که میتوان ازیك واقعه تاریخی بعمل آورد. شاید ازنظر ساختن آکسیون کار ما ضعیف بوده باشد چون ما آن تجربه لازم را برای ساختن چنین صحنه‌هائی نداشتیم. با اینحال ستارخان را بهترین فیلمی میدانم که علی حاتمی تاکنون ساخته است.

● به عنوان یك تهیه‌کننده مسئول تاچه حد به تربیت تماشاچی فکر می‌کنید — آیا تهیه‌ی فیلمی نظیر «طبیعت بی‌جان» برای‌تماشاچیان فیلمهای رایج فارسی کار درستی میتواند باشد؟

صیاد — مسئله اینجاست که برخلاف این تصور عمومی من فقط تماشاچی را مقصر نمیدانم. ما سینمای‌کافی برای این نوع فیلمها نداریم. بهتر بگویم اصولاً سالنی برای عرضه آنها نداریم — وگرنه خیلی‌ها علاقمند دیدن این نوع فیلمها هستند — منتها در کدام سینما؟!

اگر ما هم مثل سایر کشورها سالنهای کوچك ومتعدد مخصوص نمایش فیلمهای متفاوت داشتیم، میتوانستیم برای این نوع فیلمها یك جریان مداوم نمایشی بوجود آوریم — به این ترتیب که هرسال نمایش آنها تکرار شود — ولواینکه درسه یا چهارشب ... آنوقت میدیدیم که فیلمهائی نظیر «طبیعت بی‌جان» نیز دراینجا بتدریج تماشاچیان‌خاص خودرا پیدا می‌کنند.

درحال حاضر کسانی که به سینما علاقمند هستند جائی برای دیدن فیلمهای دلخواه خود نمی‌یابند — فضائی که سینماهای ما برای عرضه فیلمها بوجود آورده‌اند بهیچوجه مناسب برای فیلمهای خوب وارزنده نیست.

چرا ما هنوز موفق نشده‌ایم که فیلم «درغربت» را نمایش بدهیم، چون سازمان عرضه و توزیع فیلمهای ما درست کار نمی‌کند ما در سایر شهرهای خودمان سینمائی برای نمایش فیلمی نظیر «طبیعت بی‌جان» نمیتوانیم پیدا کنیم — درحالیکه اگر این فیلم درهر شهر حتی سه یا چهار هزار تومان هم بفروشد، باتوجه به تعداد شهرهائی که داریم، خوب رقم قابل ملاحظه‌ای خواهد بود.

درچنین شرایطی فقط مردم مقصر نیستند، کمبودهای دیگری بی‌تأثیر نیستند وگرنه هجوم برای تماشای فیلمهای بازاری وتجارتی در همه‌جای دنیا هست. در شهر برلین فیلم «مستأجر» پولانسکی فقط چندشب روی پرده بود. این فیلم که بی‌تردید شاهکاری است، حتی دربرلین هم تماشاچی زیادی نداشت. من وقتی آنرا در سئانس دوم نمایش آن دیدم، سالن بکلی خالی بود — اما با اینحال بطور متناوب ودر سینماهای مختلف بنمایش گذاشته میشود. متأسفانه درایران چنین شانسی برای فیلمهای خوب وجود ندارد.

● آیا سازمان‌های مسئول نمیتوانند برای نمایش چنین فیلمهائی امکانات لازم را فراهم سازند؟

صیاد — از نظر قانونی پیش‌بینی‌هائی شده، فرضاً همه سینماها مکلفند که فیلمهای خوب ایرانی را بنمایش بگذارند — ولی خوب معمولاً سینماها به بهانه‌های مختلف ازاجرای این‌دستور سرباز می‌زنند.

همیشه صحبت از کمك هست اما عملاً قدمی برداشته نمیشود. نمیدانم کجای قضیه اشتباه است. ببینید وقتی فکری نظیر کمك به سینمای خوب پیش می‌آید، فوراً عده‌ای پیدا میشوند وراه حل‌های اجرا نیستند وعملاً اجرای این فکر را فلج میسازند. ببینید سال گذشته چقدر تولید فیلم پائین آمد — اما درعوض آیا سینمای ما اصلاح شد؟ مسلماً نه ...!

با تجدید کار تهیه‌کننده وفیلم، مگر سینمای یك کشور اصلاح میشود. تهیه‌کنندگان خصوصی فقط در یك جریان کار فعال میتوانند بخاطر وسوسه‌های شخصی و یانوعی فخرفروشی و رقابت کار خوبی هم عرضه نمایند — بالاخره فیلمهای خوب مارا هم همین تهیه‌کنندگان ساخته‌اند.

● آیا واقعاً کمك مالی میتواند برای تهیه‌کننده و فیلمساز راضی‌کننده باشد و درمقابل، فیلمش هیچوقت بنمایش گذاشته نشود — چون فکر میکنم برای فیلمساز کمال منظور نمایش فیلمش باشد تا بوسیله آن جمع وسیعی با حرفهایش مواجه شوند — وگرنه بایگانی فیلمها ودریافت مبلغی بعنوان ضرروزیان چندان ایده‌آل نمیتواند باشد. پس باید راههائی را پیدا کرد که فیلمهای خوب بنمایش درآیند، چون تماشاچی هم نیاز به دیدن دارد ...

صیاد — البته من در موقعیتی نیستم‌که بتوانم برای‌این معضل راه حلی ارائه کنم. وقتی من از مشکل توزیع فیلم میگویم اشاره به همین مسئله است. اگر ما در هرشهری سینماهای کوچکی داشته باشیم که بصورت انجمن یا باشگاه سینمائی اداره شوند تا فیلمهای خوب در آنها بنمایش درآیند، آنوقت این مسئله حل شده است و مهم‌تراینکه امکان

ساختن چنین فیلمهائی هم زیاد میشود . برای هرفیلمسازی انگیزه اصلی کار همان نمایش فیلمهاست و ما سالن برای نمایش اینگونه فیلمهانداریم وسینماهای فعلی ما هم بهیچوجه یا مناسب برای نمایش آنها نیستند ، ویا از اینکار به دلائل مختلف سرباز میزنند .

ماسالن برای‌نمایش فیلمهای خوب‌وجدی‌نداریم‌آنوقت‌فیلمش‌را میسازیم خوب این یك کار اشتباه است . وقتی فیلمی اصلاً بنمایش درنمی‌آید ما نمیتوانیم بحث کنیم درباره‌اینکه آیا مردم آنرا خواهند پسندید یا نه ؟ بنظر من دولت میتواند بجای هرنوع کمك مالی باساختن سینماهای کوچك و مناسب ، این جبهه از سینمای مارا تقویت نماید .

ما در بیشتر شهرهای بزرگمان ، دانشگاه داریم و دانشجویان همیشه مشتاق پذیرفتن کارهای هنری واصیل‌هستند . آنها میتوانند برای این‌گونه فیلمها تماشاچیان خوبی باشند .

● نمایش فیلم «طبیعت بی‌جان» دراروپا با چه نوع عکس‌العملی مواجه شد ؟

صیاد ــ این فیلم از تلویزیون بیشتر کشورهای اروپائی نمایش داده شد . تلویزیونهای اروپائی برعکس تلویزیون ما پول تقریباً خوبی برای نمایش این نوع فیلمها می‌پردازد .

در واقع باید بگویم که سینمای جوان ما باید مرهون توجه تلویزیون آلمان باشد ــ چون این سازمان خیلی به سینمای ما کمك کرده ، چه ازنظر مالی و چه از لحاظ معرفی وعرضه . تاکنون فیلمهای شهید ثالث ، مهرجوئی و تقوائی را بامبالغ قابل توجهی خریده و نمایش داده است ، درحال حاضر این تلویزیون آلمان‌است‌که به‌شهیدثالث کمك می‌کند تا سه فیلم دیگر هم بسازد ــ جداً مایه تأسف است کـه خود ما دراین موارد قدمی برنمیداریم .

● تلویزیون آلمان با چه توقعی چنین علاقه‌ای نشان میدهد ؟

صیاد ــ تلویزیون آلمان دو برنامه دارد که برنامه دوم آن‌از وظایف خود میداندکه به کارهای اصیل توجه داشته باشد ــ در همین برنامه برای معرفی سینماهای کشورها تدارکاتی بعمل آمده است که طی آن فیلمهائی هم بمعرض نمایش گذاشته میشود .

این برنامه هم برای خود تماشاچیان بخصوص و علاقمندی دارد ــ فعلاً آنها به سینمای شرق توجه زیادی نشان میدهند .

● درباره تهیه‌ی فیلمهای خوب حرفه‌ای چه فکر می‌کنید ؟

صیاد ــ در سینمای ما چنین فیلمهائی ساخته شده ، مثل فیلمهای کیمیائی یا مهرجوئی ــ این فیلمها هم مورد توجه علاقمندان جدی سینما قرار گرفت و هم تماشاچیان متفنن آنهارا پسندیدند وفروش خوبی هم داشته اند .

پس از این نظر امکان کار هست ، تنها امکانات آن مداوم نیست . ما بازار محدود و بسته‌ای داریم ــ حتی این نوع فیلمهارا هم باید با توجه به چنین بازار محدودی بسازیم .

اگر ما هم بازاری وسیع مثل سینماهای اروپائی و امریکائی داشتیم ، خود به خود تهیه‌کنندگان ما جرأت بیشتری برای ریسك‌کردن می‌یافتند . با تمام این حرفها دیدیم که سینما در یك جریان خلاقه قرار گرفته بود ودر طی آن فیلمهای خوبی هم ساخته شد ــ متأسفانه دریکی دوسال اخیر تعداد این نوع فیلمها به صفر رسیده است ...

● با توجه به کارنامه کارتان در زمینه‌ی تهیه‌ی فیلم بـه کارهائی برمیخوریم مثل «مظفر» ، «مسلخ» و «خواستگار» که حاوی مقداری نوآوری و تازگی بودند ــ که در ضمن درك آنها هم چندان دور از دسترس جماعت تماشاچی نبود ، چرا تجربیاتی از این دست را ادامه ندادید ؟







بالا : مظفر (مسعود ظلی)
وسط : مسلخ (هادی صابر)
پائین : طبیعت بیجان (سهراب شهیدثالث)

صیاد ــ همانطوریکه اشاره کردید تهیه این فیلمها در واقع کوششی بود برای رسیدن به سینمائی بهتر ــ که در آنها ما سعی‌کرده بودیم از فرمولهای رایج فیلمسازی دور شویم . دراین فهرست فقط «مظفر» فروش رضایت‌بخشی بدست آورد پس می‌بینید که حتی فیلمهای حرفه‌ای خوب هم گاه نمیتوانند سرمایه اولیه خودرا برگردانند و علت بزرگ اینستکه درایران امکان نمایش مجدد فیلمها فراهم نیست وبیشتر فیلمها با یك مرتبه نمایش برای همیشه بایگانی میشوند ــ درحالیکه فرضاً اگر مسلخ را دوباره بنمایش بگذارند با توجه به انعکاسی که نمایش بار اول آن بجای گذاشت حتماً ضرر نمیکرد . این یکی از بزرگترین نارسائی‌های نمایش و توزیع فیلم درایران است .

● **مظفر یك کمدی واقعاً نو در سینمای ما بود ــ اما مثل اینکه سازندگانش آنرا قبول نداشتند ــ چون کار خودرا چندان جدی نگرفته بودند بطوریکه فیلم با نوعی سهل‌انگاری ازنظر تکنیك جمع‌وجور شده بود ، چرا ؟**

صیاد ــ این فیلم کار اول «مسعود ظلی» بود و عدم تجربه سازنده‌اش در فیلمسازی باعث شد که در آن نوعی پراکندگی بوجود آید ــ مضافاً به اینکه فیلمبرداری آنهم خوب نبود ، چون فیلمبردارش هم با این فیلم کار اولش را ارائه مینمود .

پس مسئله سهل‌انگاری در میان نبود ــ وقتی ما بیك‌فیلمساز و فیلمبردار فرصت میدهیم تا اولین کارش را انجام بدهد ، نمیتوان به آن سهل‌انگاری گفت ... کار ما دراین فیلم واقعاً نو بود ، حتی حدس می‌زدیم که ممکن است تماشاچی آنرا نپسندد ، چون به این نوع کمدی آشنائی و عادت نداشت .

مظفر یکی از مشکل‌ترین فیلمهائی است که تاکنون بازی و تهیه کرده‌ام ، چون فیلمبرداری آن خیلی طول کشید ، بسیاری از صحنه‌هارا که گرفته بودیم ، بعلت آنکه مورد پسندمان قرار نگرفت ، دور ریختیم و مجدداً آنهارا فیلمبرداری کردیم ــ حتی مونتاژ آنرا هم عوض کردیم . پس از پایان کار در یك نشست با سازنده‌اش تصمیم گرفتیم اصلاً آنرا نمایش ندهیم ...

با اینهمه منهم با شما هم عقیده‌ام که «مظفر» در نوع خودش از ابداعات و تازگیهائی در سینمای کمیك ما برخوردار بود .

● **... واقعاً حیف شد که چنین کمدی نوئی ناشناخته ماند وفکر می‌کنیم علتش این بود که شما راه آنرا ادامه ندادید ... چرا ؟**

صیاد ــ من شخصاً به عنوان بازیگر آن خیلی مایل بودم که درهمین خط و روال کارهای دیگری هم ارائه نمایم ــ منتها عوامل آن در اختیارم نبود . سناریست آن کس دیگری بود و با تعهداتی که او برای انجام کار در تلویزیون داشت ، نمیتوانست با ما همکاری داشته باشد ــ با اینکه قرار بود که در همین زمینه کار کنیم و توافق هم شده بود ، او فرصت آنرا نیافت . درحالیکه من اگر تصمیم‌گیرنده بودم میتوانستم مثل سینمای صمد آنرا ادامه بدهم . دراینجا باز مجبورم برگردم به حرف اولم که اگر به این فیلم هم شانس مجدد میدادند ، تا این حد هم مهجور نمی‌ماند . وشاید هم انگیزه و بهانه‌ای میشد تا ما دوباره دورهم جمع شویم و کاری نظیر آن انجام بدهیم .

متأسفانه عوامل دلسردکننده در سینمای ما خیلی زیاد هست که اینهم یکی ازآن موارد است .

● **فیلم خواستگار هم چنین سرانجامی داشت وکمدی خاص آن در همان فیلم شروع و خاتمه یافت ...**

صیاد ــ اگر کمدی خاص خواستگار ادامه نیافت دوعلت‌داشت اول اینکه این فیلم توفیق تجاری بدست نیاورد ــ علت دیگر این بود که اصولاً «علی حاتمی» دوست دارد کارهای متفاوت در زمینه‌های







بالا : درغربت (سهراب شهیدثالث)
وسط : خواستگار (علی‌حاتمی)
پائین : بن‌بست (پرویز صیاد)

مختلف انجام دهد ومی‌بینیم که هرکار او با کارهای قبلیش تفاوت داشته ...

● **تا آنجا که بیاد می‌آوریم بررسی‌کنندگان مسایل سینمای ما همیشه یا بیشتر اوقات تهیه‌کنندگان فیلمهارا مقصر جلوه میدهندکه فرضاً تماشاچی را آسان‌پسند بار آورده‌اند ، آیا بنظر شما واقعیت امر همین است ؟**

صیاد ـ اگر در مقام مقایسه برآئیم به این نتیجه میرسیم که سینمای ما مطلقاً از سینمای سایر کشورهای شرقی لااقل عقب‌مانده‌تر نیست ـ البته دراین مقایسه سینمای خاور دور را در نظر نمی‌گیریم ـ به عقیده من یکی از عواملی که مشکل ایجاد میکند و تولید سینمای‌مارا کاهش میدهد و به این صنعت لطمه می‌زند ، دخالت‌های بیش ازحد متعارف سازمان‌های ارشادی و مسئول نمایش فیلمهاست‌که ظاهراً هدف ایشان اصلاح سینمای ماست .

تهیه‌کنندگان ما آنقدر مقصر نیستند که امروزه ادعا میشود . در همه‌جای دنیا فیلمهای خوب و بد ساخته میشود و تهیه‌کنندگان خارجی همان برنامه‌ای را اجرا می‌کنند که درایران اجرا میشود ـ منتها ما میخواهیم سینمایمان را بدون توجه به عوامل رشد فرهنگی در سایر زمینه‌ها ـ یکباره پیشرفته و مترقی بیابیم لذا راه‌حل‌هائی که برای این منظور پیدا میکنیم تصنعی هستند وهمیشه هم به نتایج دلخواه ومثبت نمیرسند .

● **درباره این اتهام که بعضی‌ها فیلم برای فستیوال میسازند ، چه میگوئید ؟**

صیاد ـ بالاخره تهیه‌کننده وفیلمساز بیچاره چکار باید بکند ؟ آیا هدف فقط محکوم کردن اوست ؟ چون اگر فیلم تجارتی بسازد ، مورد یك نوع اتهام قرار میگیرد واگر فیلم متفاوت بسازد اتهام‌ساختن فیلم برای فستیوال به او می‌زنند . درچنین موقعیتی واقعاً آدم بلاتکلیف میماند .

تهیه‌کننده بعنوان یك سرمایه‌دار باید این آزادی عمل را داشته باشد که طبق خواست خودش کار کند .

به‌عقیده من تهیه‌کننده بخش خصوصی اختیار دارد هرنوع فیلمی‌که بخواهد بسازد مگر اینکه کارش برخلاف موازین‌وقوانین‌مملکت باشد ـ درغیر این صورت هیچ اتهامی به او وارد نیست ـ چنین‌اتهامی را باید به بخش عمومی نسبت داد چون بهیچوجه موظف نیست که فیلم برای فستیوال بسازد .

● **تهیه‌کنندگان ما گاه مدعی میشوند که سانسور به عنوان یك عامل بازدارنده به کیفیت کارشان لطمه زده است ـ آیا برای شما هم چنین موردی پیش آمده ؟**

صیاد ـ تاکنون سانسور مشکل عمده‌ای در کار من ایجادنکرده است . البته درگیریهائی داشته‌ام که سرانجام با بحث و ارائه دلیل متقاعدشان کردم فرضاً به سناریوی مسلخ ایراد گرفته بودند ولی من به آنها قول دادم که ازاین سناریو فیلم خوبی خواهم ساخت و با مسئولیت خودم اجازه ساختن آنرا گرفتم وقتی فیلم آماده شد همان هیئت تائید نمود که فیلم خوبی است .

من آنقدر که از اظهارنظرهای مطبوعاتی بعضی‌ها که ناشی از غرض‌ورزی یا بیسوادی‌شان‌است ، لطمه خورده‌ام ازسانسورنخورده‌ام .
سانسور به ستارخان اجازه نمایش داد ـ اما آنها اجازه ندادند. میدنید چقدر در روزنامه‌ها بما فحش دادند . ای‌کاش اهانت‌های آنها بجا می‌بود بصراحت باید بگویم که اکثر اظهارنظرهای‌شان ناشی از بی‌اطلاعی‌شان بود . من تمام بریده جراید آن‌زمان را دارم و اگرفرصتی پیش آمد ثابت خواهم‌کرد که آنها چقدر نسبت به موضوع مورد بحث بی‌اطلاع و ناآگاه بودند. آنها واقعاً از مشروطیت و ستارخان اطلاعی نداشتند و این در واقع سانسور دومی است که ما داریم‌که ترس ودلهره آن بمراتب از اولی بیشتر است .

این موضوع مخالف‌خوانی‌هارا ساده نگیرید . مورد مخالفت با ستارخان هنوز برای من مسئله‌ای است ـ چون یکمرتبه جامعه‌ای درمقابل این‌فیلم با حسن‌نیت قد علم کردکه این‌ستارخان ما نیست، انگار که ما ستارخان تازه‌ای ساخته بودیم ـ درحالیکه ستارخانی‌که آنهاتصور میکردند ، درست نبود چون کار ما براساس یك دوره طولانی مطالعه درتاریخ مشروطیت بنا شده بود . ما حتی برای حفظ امانت و واقعیت تاریخی اصرار زیادی داشتیم که حتماً طپانچه واقعی ستارخان در فیلم نمایش داده شود .

لابد آنها انتظارداشتندکه فیلمی‌درحد بن‌هور باسیاهی‌لشگرهای فراوان ببینند .

● **در حالیکه صدای مناسبی داریدکه میتواند با بازیتان در فیلمها هم‌آهنگ باشد گاه می‌بینیم که مثلاً در فیلمهای «حسن کچل» ویا «دائی جان ناپلئون» از آن استفاده نکرده‌اید و کس دیگری بجای شما حرف زده ، آیا این به کیفیت کار بازیگری شما لطمه نمی‌زند ؟**

صیاد ـ درمورد حسن‌کچل باید بگویم چون صدای فیلم آهنگین و با موسیقی همراه بود ، قبلاً ضبط شده بود تا سر صحنه هنگام فیلمبرداری بازیگر کار خودرا با آن هم‌آهنگ نماید ـ اصولاً از اول قرار نبود که من دراین فیلم بازی کنم ـ بعدها به دلایلی مرا انتخاب کردند .

اما در «دائی‌جان ناپلئون» به دلیل اینکه نمی‌توانستم در دوبله‌ی آن شرکت کنم ، شخص دیگری بجای من صحبت کرده است ـ چون تقوائی کار دوبله آنرا به بعدازظهرها موکول کرده بود ودرست درهمان زمان من برای تئاتر تمرین داشتم وازطرفی سال گذشته سفری به اروپا برای من پیش آمد و تمام این عوامل باعث‌شد که نتوانم بجای خودم حرف بزنم .

● **این نوع پیش‌آمدها برای کسانی که در جریان مشکلات کار شماها نیستند گاه ممکن است این توهم را پیش آورد که فرضاً صیاد به دلیل عدم علاقه به این پرسوناژ و بازی در چنین نقشی ازشرکت در دوبله‌ی آن سرباز زده است .**

صیاد ـ مسلماً مسئله عدم علاقه نیست بلکه عدم امکان است . من خیلی دلم میخواست بجای خودم در رل اسدالله میرزا حرف می‌زدم و اصولاً خیلی بهتر می‌بود صداها در سرصحنه ضبط میشدند ـ که دراین صورت کار ما از نظر کیفی جلای بهتری می‌یافت ـ منتها متأسفانه ما هنوز از نظر تکنیکی آن امکانات لازم برای ضبط صدا در سرصحنه را در اختیار نداریم .

بااینحال مردم بتدریج باآن‌صدا که برای اسدالله میرزا انتخاب شده بود عادت کردند و آنرا پذیرفتند . مسئله عادت در برنامه‌های تلویزیونی خیلی مهم است .

● **در خاتمه این‌گفتگو خیلی مایلیم از «بن‌بست» آخرین کارتان اطلاعاتی داشته باشیم .**

صیاد ـ بن‌بست فیلم بسیار آرام وساده‌ای است که از عشق یك دختر جوان بیك مرد ناشناس میگوید ... آنچه که در فیلم مطرح میشود خوشبینی مفرط این دختر است در بنای دنیای تخیلی وعاشقانه خودش و اینکه بالاخره عشق نیزبامقتضیات زمان و مکان به نظرگاه‌های متفاوتی میرسد .

● **متشکرم**

CINEMA

سینمادر گرجستان

سینمای گرجستان را کم‌وبیش و بیشتر از طریق دوره‌های مختلف جشنواره جهانی فیلم تهران می‌شناسیم ، منتهی فقط بعنوان بخشی از سینمای شوروی . فیلم‌هـای گرجی بخصوص درچند دوره اخیر جشنواره‌تهران وتحت‌عنوان فیلم‌هائی از اتحاد جماهیر شوروی بسیار مورد توجه قرارگرفته و ستایش شدنـد : مثل فیلم «مردم عجیب» الدرشنگلا یا که برنامه افتتاحیه سومین جشنواره تهران بود ، یا «نخستین‌گام» نانا مشلیتزه که در چهـارمین دوره جشنواره تهران جایزه بهترین فیلم را به همراه بهترین بازیگر مرد (برای «دودوآبا شیدزه») ربود یا فیلم زیبای«پیروسمانی» جورجی‌شنگلایا وغیره.

از قدیم‌ترها فیلم خاطره‌انگیز «وقتی که لک‌لک‌ها پرواز می‌کنند» ساخته «میخائیل کالا تازوف» به‌یاد می‌آید. مطلب زیر قسمت‌هائی‌است ازگزارش «درك الی» Derek Elley درشماره فوریـه ۷۷ مجله فیلمزاند فیلمینگ که برای روشن‌کردن موقعیت سینمای گرجستان به‌عنوان یك سینمای مستقل به‌فارسی برگردانده شده‌است. ضمناً در هفته فیلم شوروی کـه اخیراً توسط وزارت فرهنگ‌وهنر برگزارگردید ازگرجستان فیلم «آرزوهای شیرین» (در مقاله زیر ازآن با عنوان «ملودی‌های محله وریسکی» نام برده شده) از «جورجی شنگلایا» شرکت داشت.

***

سینمای گرجستان با هر معیار که حساب کنیم پدیده‌ای کم شناخته شده است ودرشرایطی که اتحاد جماهیر شوروی درمقام یك تهیه‌کننده بزرگ به‌زحمت می‌تواند در هردهه بیش‌از ده دوازده فیلم در کشوری مثل انگلستان به‌نمایش بگذارد، بدیهی‌می‌نمایدکه یك جمهوری کوچك عضو این اتحاد بخت اندکی برای شناخته شدن در سطح جهانی داشته باشد . بااین‌همه فیلم‌هائی ازگرجستان به‌خارج رسیده است : مثلاً فیلم «برگ‌ریزان» (Falling Leaves) ساختـه‌ی «اوتار یوسه‌لیانی» که در دهه شصت در کان موفقیت زیادی داشت و بعد هم در تلویزیون «بی. بی. سی» به‌نمایش گذارده شد.

ضمناً تلویزیون «بی. بی. سی» فیلم‌کوتاه «عروسی» میخائیل‌کوبا خیدزه را نمایش داد وهم‌چنین«پیروسمانی» ساخته«جورجی‌شنگلایا» را . فیلم اخیر توجه به سینمای گرجستان را به‌عنوان یك پدیده هنری واجد اهمیت موجب گردید وبعداً فیلم‌های«مردم‌عجیب» الدرشنگلایا و «نیایش» تنگیز ابولادزه ثابت کرد که این سینما شایسته چنین توجهی هست.



«آخرین‌مجاهدین» اثری از «سایکو دالیدزه» باشرکت «دودو آباشیدزه»
(برنده جایزه بهترین بازیگر مرد درجشنواره چهار

جمهوری‌گرجستان دریك منطقه‌کوهستانی بین‌دو دریای‌خزر وسیاه قرار دارد ونزدیك‌ترین همسایه‌های خارجی‌آن ایران وترکیه هستند ودر واقع راه ورسم زندگی و خصوصیات مردم آن به‌روش زندگی ایرانی‌ها وترکها نزدیك‌تر است تا به‌روس‌های اروپائی . این‌کشور با معادن غنی نفت وسنگهای معدنی درسال۱۸۰۱ ضمیمه‌روسیه گردید و بعد از انقلاب ۱۹۱۷ ابتدا یکی از اعضای‌سه‌گانه جمهوری‌گرجستان ــ ارمنستان ــ آذربایجان شوروی شد و سرانجام در ۱۹۳۶ با استقلال داخلی به‌صورت یکی از جماهیر اتحاد شوروی درآمد . به‌این نکات ازاین نظر اشاره می‌کنیم که مسائل مربوط به‌گرجستان در خیلی موارد جدا از مسائل شوروی به‌عنوان یك‌کشور اروپائی است . زبان وخط گرجی هیچ شباهتی به‌زبان وخط روسی ندارد ومردم آن با تعصب شدید در حفظ زبان وفرهنگ ملی‌شان میکوشند. درواقع مسئله زبان هسته اصلی غرور ملی مردم گرجستان را تشکیل میدهد و تمام کوشش‌های مسکو برای تحمیل زبان روسی بر سه میلیون جمعیت این‌جمهوری‌کوچك بی‌نتیجه مانده‌است.

یك سرشماری در ۱۹۷۰ نشان دادکه فقط ۲۱ درصد از مـردم گرجستان با زبان روسی فقط آنقدر که بتوانند منظورشان را برسانندآشنا هستند ، حال‌آن‌که در سایر قسمت‌های شوروی ۶۰ درصد از مردم روسی را به‌عنوان زبان او به‌کار می‌برند و ۱۷ درصد دیگر آنرا بسیا روان صحبت می‌کنند . درسال ۱۹۷۵ مسکو فرمانی صادرکرد، دایر براین که تمام کتاب‌های درسی دوره‌های آموزش عالی بجز آنها ک مستقیماً به‌زبان وفرهنگ گرجستان ارتباط دار بزبان روسی نوشته بشود . این فرمان با اعتراض شدیـد هشتمین کنگره نویسندگان گرجستان روبرو گردید . سازندگان فیلم‌های گرجستانی می‌توانند عناوین فیلم‌هـا را به‌زبان گرجی روسی اعلام‌کنند. زبان فیلم‌هاگرجی‌است وبرای نمایش درسایر قسمت‌های شوروی به‌زبان روسی دوبله میشود.

فیلمسازی‌درگرجستان‌درمقایسه‌بافعالیت‌های فیلمسازی سایر جمهوری‌هـای اتحاد شوروی و محصولات خسته‌کننده مسفیلم یا لنفیلم ، بسیا سرزنده و اغلب از نظر مضامین سیاسی درتضا با آنهاست. درواقع در فیلم‌های گرجی فقط شخصیت‌های کودن یا دیوانسالارهای فاقدهویت هستند که ملیت روسی دارند . (معلم رقص در «ملودیهای محله وریسکی» ، یك گوینده رادی در«برگ‌ریزان» که هرصبح با صدائی یکنواخت و ملال‌آور برنامه ورزشی را اجرا می‌کند ک البته کسی به آن توجهی ندارد یا مثلاً در فیل «پدر یك سرباز» تفاوت بین شخصیت گرجی و روسی کاملاً آشکار و از جمله عوامل اساسی

نقل از : فیلمز اند فیلمینگ

GEORGIAN

نوشته : درك الی



«سرجوزا کاریدزه» و «رزوچاخایدزه» درنمائی از فیلم «پدر یك سرباز»

فیلم است).

ازطرف دیگر فیلم‌های گرجستان منعکس‌کننده شخصیت پرجوش‌وخروش گرجی‌هاست‌که طبع خون‌گرم‌شان گاه به‌گاه گرفتار دوره‌های کوتاه افسردگی شدید می‌گردد و بهمین‌ترتیب سینمای آنها بااعتقاد تزلزل‌ناپذیر نسبت به‌میراث فرهنگی‌شان بیشتر با انسان‌ها و مسائل واقعی سروکار دارد تا با بحث‌های عقیدتی ، ودربیشتر فیلم‌هایشان کیفیت درامی داستان از تضاد فرد با دیوانسالاری غیرانسانی ناشی می‌گردد. مردم گرجستان اصول سوسیالیستی را صادقانه و بـا چهره‌ای انسانی دنبال می‌کنندوسینمای گرجستان حتی اگر باب طبع مسکو نباشد ، لااقل وسیله تبلیغاتی خوبی برای سینمای سوسیالیستی‌شوروی است .

سینما در گرجستان از آغاز قرن کنونی با فعالیت‌های کسانی چون «و . آماشوکلی» ، «ا . دیگملوف» و «س. اسادزه» که طی سالهای ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۹ فیلم‌های کوتاهی درباره مسائل روز ساختند آغاز می‌گردد . در ۱۹۱۶ « ا . تسوتسوناوا» فیلم «کریستین» را ساخت که درامی بود از زندگی روستائی . البته پیش‌از او «آماشوکلی» فیلم مستند «مسافرت اکاکی‌تسره تلی به راکاولچخومی» را در ۱۹۱۲ درباره یك شاعر گرجی ساخته بود . فیلم مستند نقش مهمی درتحول سینمای گرجستان دارد (درحال حاضر هرسال ۱۵فیلم مستند ساخته می‌شود).

خیلی از فیلمسازان کارشان را با مستندسازی شروع کردند ازجمله«میخائیل کالاتوزیش ویلی» (اورا با نام میخائیل کالا تازوف وبخاطر فیلم‌هائی‌چون «وقتی که‌لك‌لك‌ها پروازمی‌کنند» و «چادرقرمز» بهتر می‌شناسیم) که فیلم «نمك برای سوانتی» (۱۹۳۰) او اثری بی‌پرده بود و هدفهای خاصی را دنبال می‌کرد. در سینمای گرجستان کیفیت‌های خاص فیلم‌هـای مستند بچشم میخورد مثلاً کوشش برای مشاهده وضبط نقش انسان دربرابرطبیعت‌که به ویژه درفیلم‌های «سرود خِـوْسور» یا«آخرین مجاهدین»ویاشعر سینمائی «نیایش» کاملاً چشمگیر است.

درزمینه فیلم‌های‌کوتاه «یلی‌ینا چوبابریا» در روالی سنتی به‌کار ادامه میدهد و درمقایسه بااو ، «میخائیل کالاتوزیش‌ویلی» سبك تئاتری‌تری دارد مثلاً در «گذرگاه تورق وای‌سفید» (۱۹٦۹) که درآن شکوه و عظمت کوهستان را درتضاد با زندگی ساده و خشن انسانهـا و جانورانی‌که درآن زندگی می‌کنند قرار میدهد. این فیلم علیرغم افه‌های صوتی نامناسبی که در استودیو روی آن گذارده شده ، اثر فوق‌العاده گیرائی‌است بانشانه‌هائی ازروحیه «ریفن‌اشتال».

در۱۹۲۱ نخستین استودیو فیلمسازی با نام **«گوسکین‌پرام»** در گرجستان تأسیس گردید . یکی از موفق‌ترین فیلم‌های این دوره «شیطان‌های قرمز کوچولو» (۱۹۲۳) ساخته «ایوان پرستیانی» بود ــ فیلم سرگرم‌کننده‌ای کـه مقتضیات سیاسی را رندانه باحوادث شیرین‌درهم آمیخته‌بود . داستان‌فیلم درسال۱۹۱۸ در دوران جنگهای داخلی اوکرانی می‌گذرد و قهرمانان اصلی آن دوکودك هستند که تصمیم می‌گیرند به‌انتقام مرگ پدر برعلیه قوای روسیه تزاری بجنگند وسرانجام هم بخاطر کوشش‌هایشان موفق به دریافت مدال‌می‌گردند. این قهرمانان‌خردسال یك برادر «میشا» و خواهر «دونیاشا» هستند.

در ابتدای فیلم ما آنها را درحال خواندن کتاب«**شکارچی‌شاهین‌چشم**» اثر«فنی‌مورکوپر» می‌بینیم‌که هریك خودرا درنقش‌یکی‌ازقهرمانان کتاب می‌بینند و بعد هم یك پسرك سیاهپوست آکروبات‌باز که در سواستیپول ازکشتی فرار کـرده به‌آنها می‌پیوندد . این گروه سه‌نفری به‌ارتش سرخ ملحق می‌گردند و با آنکه گفتار آنها بی‌شباهت به ازبرخوانی بیانیه حزب نیست، شخصیت‌هـا بسیار خوب و غنی پرداخت شده و حوادث بـا آهنگ سریعی پیش می‌رود . بدجنس‌های این فیلم نسخه‌هـای مضحکی از کاراکترهـای عجیب وغریب آیزنشتاین هستند و حوادث بی‌رودربایستی گستاخانه می‌باشند . قهرمانان خردسال بعد از نفوذ به‌اردوی دشمن از یك پل خطرناك می‌گذرند. بعد «دونیاشا» گیر می‌افتد وشکنجه میشود اما در لحظه آخر نجات می‌یابد . فیلم بسیار سرزنده ومفرحی‌است ودرآن ازمناظرطبیعی‌استفاده‌های هیجان‌انگیزی شده است . «پرستیانی» سال بعد فیلمی به نام «سه زندگی» ساخت‌که در آن ابداعات تکنیکی زیادی به‌کار برد. مثلاً در یك صحنه سقف یك خانـه برداشته می‌شود و ساکنین آن آشکار می‌گردند .

درسال ۱۹۲٦ یا ۱۹۲۷ دولت طرح ایجاد استودیوی جدیدی را پیشنهاد کرد و به‌دنبال‌آن گروهی از هنرمندان از سایر رشته‌های هنری به‌سینما رو آوردند . «کوت ماریانیش ویلی» یك کارگردان تئاتر تعدادی فیلم کوتاه براساس آثار کلاسیك‌ساخت. شاگرداو «نیکولوزشنگلایا» (پدر شنگلایاهای کنونی) که یك شاعر بود در ۱۹۲۸ فیلم «الیسو» Eliso را ساخت که شرح مبارزات جمهوری سه‌گانـه برعلیه قوای تزاری‌بود. «میخائیل چیائورلی» (پدرآکتریس برجسته فعلی‌سینمای گرجستان) که پیشتر بازیگر تئاتر وپیکرتراش بود در۱۹۲۹ «سابا» Saba را فیلمبرداری کرد که ملودرامی بود درباره یك کارگر الکلی . در نورپردازی این فیلـم



نمائی از فیلم «مردم عجیب» اثر «الدرشنگلایا» که درمراسم‌گشایش سومین‌جشنواره فیلم‌تهران نمایش‌داده شد

ابداعات اکسپرسیونیستی جالبی بچشم می‌خورد. بعد از حدود دهسال فعالیت شدید و پرشور، صنعت سینمای گرجستان در سالهای سی آهنگ آرامتری را درپیش گرفت وبیشتر به‌کمدی‌های محلی پرداخت، ضمن این‌که از اواسط این‌دهه سینمای ناطق بتدریج پا گرفت.

از طرف دیگر در همین دهه فیلم‌سازی نقاشی متحرك آغازگردید که در این زمینه، «ولادیمیر موجیری» و «لادوگودیاش ویلی» از پیشگامان بودند و با هم درسال ۱۹۳۶ فیلم «آرگوناتها»را ساختند. فعالیت درزمینه نقاشی متحرك بتدریج کاهش یافت وبرای مدتی متوقف گردید، اما در اواخر دهه پنجاه دوباره ازسر گرفته شد وبالاخره در اوایل دهه هفتاد استودیو ویژه‌ای برای فیلمسازی نقاشی متحرك با نام گروزیا فیلم Gruzia Film تأسیس گردید.

لحن آشکارا انقلابی فیلم‌های دهه بیست، حتی درکمدی‌های دهه سی ادامه داشت. فیلم «آخرین‌مجاهدین» (۱۹۳٤) «سیکودولیدزه» اثر بسیار مهمی ازاین دوره است، چرا که این فیلم از یك‌سو به فیلم‌های تبلیغاتی وفیلم‌های مستند مربوط به‌نژادهای مختلف نظر دارد و از سوی دیگر به‌آینده و کارهای شاعرانه‌ای چون «سرود خِوسور». داستان فیلم ماجرای انتقامجوئی‌هائی بین دوقبیله است که نسل به‌نسل ادامه دارد و سرانجام وقتی‌که آشکار می‌گردد دشمن حقیقی را باید میان افراد ثروتمند هردو قبیله جستنجوکرد، سازگاری برقرار می‌شود.

گفتگوهای این فیلم نسبت به «شیاطین قرمز کوچولو» پیشرفتی ندارد، اما «دولیدزه» با میزانسن مبهوت‌کننده‌ای جزئیات زندگی روزمره را به سبکی دراماتیك و کاملاً مناسب با لحن تهاجمی فیلم درهم می‌آمیزد. رویهمرفته فیلم لحظات پرتحرك و پویائی دارد: مانند سکانس اسب تازی یك مرد درصحنه ابتدائی باقطع‌های سریع، حرکت سریع ابرها وسایه‌هائی که برتپه‌ها می‌افکنند، نماهای‌درشت ازچهره‌های انسانها، یا نظم دراماتیك و هندسی نماهائی از خنجرهای فرونشانده درخاك. کار «دولیدزه» و فیلمبردارش «ا. دیگمالوف» بویژه بخاطر کیفیت بغایت گویای تصاویرشان قابل مقایسه با کار گروهی «ایزنشتاین ــ تیس» است، ضمن این‌که «دولیدزه» به‌ریشه داشتن شخصیت‌هایش در طبیعت تأکید می‌گذارد واغلب‌آنها را در برابر مناظر طبیعی باشکوه نشان میدهد.

تاسال ۱۹٦۵ که «سرود خِوسور» شوتا ماناگادزه ساخته شد، گرایش به مضامین تبلیغاتی فروکشیده ولحن تغزلی فیلم‌ها کیفیت شاعرانه خاصی پیدا کرده بود. عناصر اصلی داستان «سرود خِوسور» عشق و انتقامجوئی قبیله‌ای‌است‌که دردهکده‌ای دورافتاده می‌گذرد. مردی از دنیای خارج به‌قصد دیدن خویشاوندان به دهکده باز می‌گردد و گرفتار عشق دختری جوان و سرزنده می‌گردد. «ماناگادزه» و فیلمبردارش «جورجی چلایدزه» حوادث ساده فیلم را برزمینه مناظر بهت‌انگیزی از طبیعت ـ که دراین فیلم یکی از شخصیت‌ها از عناصر اساسی داستان است ـ باز می‌کنند. در برخی از نماها که برلبه پرتگاه‌های بلند گرفته شده چنین می‌نماید که شخصیت‌ها از زمین جدا شده و برفراز دره درپرواز هستند. موسیقی متن «رواز لاژیدزه» کیفیت شاعرانه فیلم را تکمیل می‌کند.

«سوفیکو چیائورلی» که نقش مزکالا قهرمان زن فیلم را بازی می‌کند او را یکی از جالب‌ترین شخصیت‌هائی که تاکنون آفریده می‌داند. کوشش‌های این شخصیت درآغاز فیلم برای جلب توجه ایمدی (تازه وارد) بسیار سرگرم‌کننده است وصحنه عشق‌بازی آنها درشب در اطاق «ایمدی» که با لحن شوخ‌طبعانه‌ای پرداخت شده درعین‌حال تأثرانگیز است ودارای همان کیفیت تغزلی است که بعداً درصحنه فرار آنها دربرف وسرما و مرگ «مزکالا» چهره دردناکی پیدا می‌کند.

با این همه «سرود خِوْسور» در برابر کیفیت بغایت شاعرانه فیلم «نیایش» ساخته‌ی تنگیز ابولادزه» ، به اصطلاح چیزی بیش از ک تر خوب نیست. درواقع «نیایش» حتی ر چهارچوب کارهای دیگر «ابولادزه» اثری تنائی و افسون‌کننده است و کاملاً بی‌شباهت مثلا «ایلیکو ، ایلاریون ، مادربزرگ و من» ۱۹۶۳) یك کمدی غیرمتعارف روستائی‌وبسیار ور از سبك فرمالیست و قدرت اسطوره‌ای نیایش».

قدرت فیلمسازان گرجی در به‌کارگیری و واکنش نشان‌دادن نسبت به‌سنتها ومناظرطبیعی کشورشان با استفاده از فرم‌های سینمائی بدیع و ظاهراً بی‌نیاز از کوشش ، حیرت‌انگیزست . صولاً می‌توان گفت که درکارشان چهارویژگی رگه مشخص بچشم میخورد : توجه به‌کیفیت صویری فیلم ــ کمدی طنزآلود و زیرکانه ــ بدیل رئالیسم شوروی به‌یك سبك فردگرایانه ــ کیفیت صادقانه وتاحدی قابل پیش‌بینی کارشان .

در فیلم «پیروسمانی» (۱۹۷۱) جورجی شنگلایا با نمونه جالبی از آگاهی از ارزش‌های تصویری روبرو می‌شویم . فیلم بعدی «جورجی شنگلایا»ملودیهای محله وریسکی (۱۹۷۳) است، فیلم موزیکالی که با همان آگاهی از ارزشهای تصویری ساخته شده وبا فیلم‌هائی مثل «آلیور» و «هفت عروس برای هفت برادر» مقایسه شده ست. البته تنها شباهت فیلم «شنگلایا» بادوفیلم مزبور صحنه‌های حرکت‌های گروهی به هنگام نجام یك‌کار و صحنه‌های رقص‌های پرتحرك است و بغیر از این شباهتها «ملودی‌های محله وریسکی» یك فیلم تماماً گرجستانی است . کمپوزیسیون‌های شنگلایا با رنگهای قهوه‌ای گرم تصاویر رومانتیك ولی نه بی‌جهت پرزرق وبرق وفریبا از تفلیس پیش از انقلاب بدست می‌دهند بهمراه یك گروه ازشخصیت‌های‌جالب ودوست داشتنی مثل زن رختشوی‌فقیر (که نقش ورا سوفیکو چیائورلی ــ همسر شنگلایا ــ ایفا می‌کند) ، معلمین رقص به‌اصطلاح کاپیتالیست (کاکی کاوسادزه وآلیس فریندلیش) ، هیزم فروش ساده‌دل (واختانگ کیکابیدزه) ودختران جوانش که میخواهند به مدرسه رقص راه یابند (ئی‌یاتی نیدزه ومایا کانکاوا ، که بازی‌شان می‌تواند به‌بازیگران خردسال آمریکائی بیاموزد که با مزه‌بودن با لوس‌بودن خیلی فرق دارد). موسیقی متن «جورجی تسابادزه» با ۱۵ آواز با هربار شنیدن بیشتر بدل می‌نشیند . حیف که دراین دوران قحطی فیلم موزیکال این فیلم درکشورهای دیگر به‌نمایش عمومی درنیامد.

موزیکال قابل توجه دیگر «جنجال در سالخی‌نتی» (۱۹۷۵) ساخته خانم «لاناگوگو بریدزه» است که چندتا از بازیگران فیلم «ملودیهای محله وریسکی» از جمله سوفیکو





بالا : «سوفیکو چیائورلی» درنمائی ازفیلم «دخترکوهستان مزکالا»
پائین : «جنجال درسالخینتی» فیلمی از «لاناگو کوبریدزه»

چیائورلی در آن حضور دارند . این فیلم ۷٤ دقیقه‌ای از نظر داستان یا کارگردانی یا حتی موسیقی به پای «ملودی‌هـای . . .» نمی‌رسد گو این‌که سبك تصویری آن با رنگهای تنـد ودرخشان تاحدی متأثر ازکارهای «دمی» است. خانم «گوگو بریدزه» خود درمورد هدفهایش از ساختن این فیلم می‌گوید : «اصولاً فیلم موزیکال خیلی به روحیه ملت گرجستان نزدیك است و هدف مـا این بود که بجای پیروی از نمونه‌های مغرب‌زمینی ، چیزی بسازیم که از فرهنگ و سنتهای ملی گرجی مایه گرفته باشد و این برخلاف انتظار کاری بس دشوار بود . ما به‌تعداد کافی رقاص داریم و گروه‌هـای نوازندگان هم تعدادشان کم نیست ، اما کسی به رقص‌های مدرن مناسب فیلم موزیکال آشنا نیست . ما می‌بایست ایده‌های جدیـدی کشف می‌کردیم واین‌کار علی‌رغم همه مشکلات بسیار لذت‌بخش بود» .

«مردم عجیب» (۱۹۷٤) ساخته‌ی «الدر شنگلایا» ــ برادر جوانتر جورجی شنگلایا ــ یك‌کمدی با حوادث غیرمنطقی است که طی آن مرد جوانی با یك‌پیرمرد دیوانه برخورد می‌کند. آندو باکمك‌هم یك ماشین پرنده میسازند وباآن به‌پرواز درمی‌آیند . دراین فیلم ژاندارم‌هـای محلی که بی‌دغدغه خـاطر مردم را برای ابد به‌زندان می‌افکنند، شخصیت‌های‌عجیب‌ومضحکی هستند . حقـه‌های سینمائی **صحنه های آخر** بدون استفاده از Travelling Matte بسیار زیرکانه ساخته شده است و فکـر بازپرداخت بدهی‌های مرد جوان باانداختن اشیائی ازماشین در حال پرواز سبکسری وجدانگیزی دارد . شایـد تنها نقص فیلم ریتم نامتعادل آن باشد ، مثلاصحنه‌های‌آرام «بین‌ژگنتی» و «چخایدزه» درزندان بالحظات شادتری مثل‌صحنه‌های مربوط به «مارگالیتا» که نقش او را «آدریانا» همسر الدر بازی می‌کند ، جور نیست . ازاین نظر شاید فیلم قبلی‌شنگلایا «یك نمایشگاه غیرعادی» (۱۹٦۹) بهتر بود .

«یك نمایشگاه غیرعـادی» نخستین کار شنگلایا به عنوان یك‌کارگردان مستقل بعد از همکاری درکارگردانی‌سه‌فیلم بین سالهای۱۹۵۸ تا ۱۹٦۳ و ساختن یك اپیزود از یك فیلم چند تکه‌ای در سال ۱۹٦٤ بود . این فیلم‌که داست را «رواز گابریادزه» نویسنده فیلمنامه «مر عجیب» نوشته ، بازهم به موضوع ابراز و فردی و روگرداندن از دنباله‌روی می‌پرداز باید اضافه کرد که فیلم‌های شنگلایا در ک آثار «اوتار یوسه لیانی» شجاعانه‌ترین بیان درگیری ذهنی مردم گرجستان است.

قهرمان فیلم «یك‌نمایشگاه غیرعادی» پیکرتراش به نام «آگولی» (گورام لُردک نیدزه) بتدریج به‌این نتیجه میرسد که نباید دست زدن به‌تخته سنگ مرمری که سالها پ معلمش در فرهنگستان به‌او داده بود واهم داشته باشد وهرچندکه گام قاطع سرانجام تو شاگرد او برداشته می‌شود ، او خود نیز دریا تصمیمش را گرفته است. مثل همیشه «شنگلا و «گابریادزه» در درجه اول درصدد ارا گالری جالبی ازشخصیت‌های جورواجورهست مثل«شاولف» یك‌بازیگر تئاتر (دودوآباشیدز همسر روس آگولـی ، گلافیرا (والنتینا تل کیتا در یکی از نقش‌های اولیه‌اش) و پـ سالخورده و دیوانـه‌اش « پیی‌نیا » (واسی چخایدزه) .

ورای حوادث شاد و خنده‌آور این ف نوعی اندوه احساس میشود ، به‌ویژه وقتی «آگولی» به‌این نتیجه میرسد که شاید او ب انجام سفارشات سنگ قبر بدردکاری نمی‌خو و نمی‌تواند یك شاهکار جاودانی از سنگ مر بتراشد . شکی نیست که فکر تراشیدن‌یك‌شاهک فقط یك رویاست. مهم این است‌که «آگولی قدرت عصیان در برابر قراردادهای هنری حفظ می‌کنـد . شنگلایا از تکرار و تأکیـ خسته‌کننـده براین نکته اجتناب می‌ورزد بهرصورت درك و قبول این نکته شرط اسا ولازم برای لذت بردن ازاین‌فیلم شاد وسرگر کننده نیست.

بسیاری‌ازهمین‌خصوصیات درفیلم«نخست گام» (۱۹۷۵) نانامشلیتره بچشم‌میخورد. این‌فی یك‌هجوسیاسی غیرمستقیم است‌که درآن پیدای کمونیسم به تشکیل نخستین تیم فوتبال با «پرستوها» درگرجستان درآغاز قرن تشبیه ش است. فیلمنامه«شلیدزه» وکارگردانی«مشلیتر بسیار سرزنده و با روح است و مونتاژ سر سکانس‌ها هماهنگی‌کامل با موزیك متن جذا «دژانسوگ کاخایدزه»را دارد.دراین‌فیلم«دود آباشیدزه» نقش «یاسون‌کویرکولیا» را دا که از بازنشستگی بدر می‌آید تا تیم فوتبال رهبری‌کند و در مسیرخود همچون عیسائی شاگردانش را فراخواند ، اعضای تیم را انتخ می‌کند . هدف اصلی هجو فیلم «تعصب»



نمائی از فیلم «مرغ سیاه آوازه خوان» اثر «اوتاریوسه‌لیانی»



«دودو آباشیدزه» درنمائی ازفیلم «تور پشت پنجره»
«جی. مگلادزه»

فتاری در مرام‌های سیاسی بدون درنظر گرفتن واقعیت‌های انسانی است ــ همان درگیری ذهنی ... فیلمسازان گرجی ــ ووقتی این رابطه ...ك شد ، حوادث فیلم بی‌واسطه گویا هستند . گذشته ازاین‌ها «نخستین گام» بایك فیلمبرداری ...یا و تدوین دقیق فیلمی است بسیار لذت‌بخش ...يك‌تمایل بزحمت مهارشده برای زیرپاگذاشتن ...اردادها .

فیلم‌هــای « پدر يك سرباز » (۱۹٦٤) ...خته‌ی «رزوچخایدزه» و «تور پشت پنجره» (۱۹٦۹) از «گ . مگلادزه» نمایانگر جنبه‌های جدی‌تر سینمای گرجستان هستند ونشانه واکنش فیلمسازان گرجی در برابر سبك رئالیست ــ شوروی محصولات مسفیلم و لنفیلم که سالهاست در آنهــا تغییری مشاهده نمی‌شود . این فیلم «چخایدزه» با يك بازی فوق‌العاده از «سرگوز ...کریادزه» در نقش «جورجی ماخاراش ویلی» يك سرباز پیــر و دوست داشتنی و موسیقی هیجان‌انگیز «س . تسین تسادزه» اثری بسیار درخورتوجه است.

«چخایدزه» در این فیلم در چهار چوب فیلم‌های جنگی شوروی کار می‌کند (ماخاراش ویلی پیر در جستجوی پسرش به ارتش برای جنگ علیه آلمان‌ها می‌پیوندد و ضمن اجرای وظیفه به‌عنوان يك سرباز به روس‌های بی‌ذوق چند نکته‌ای درباره احترام به‌آب و خــاك می‌آموزد). بااین‌همه «چخایدزه» موفق می‌شود با تأکید برجنبه‌های انسانی حقیقی (و نه فقط فرمولی و ظاهری) به کارش ارزشی کامــلاً متفاوت با فیلم‌های مشابه بدهد. صحنه‌های جنگ در عین سادگی بسیار مؤثر هستند و حرکات گاه‌وبیگاه دوربین کیفیت بسیاردینامیکی دارند. اینکه «ماخاراش ویلی» با پیروی ازخلق‌وخوی ساده گرجستانی‌اش احترام همقطارانش را جلب می‌کند شاید کمی کلیشه‌ای باشد ، اما «پدر يك سرباز» از فیلمنامه آنچنان مستحکمی برخوردار است که این موضوع نقص مهمی بحساب نمی‌آید و پایان فیلم که پسر جوان درآغوش پدر بالای يك‌تپه می‌میرد، عمیقاً متأثر کننده است.

«تورپشت‌پنجره» مگلادزه به‌صورت فیلمی درباره‌جوانان شروع‌می‌شود وبعد شکل‌پیچیده‌تر و ظریفتری بخود می‌گیرد . يك سركارگــر میانسال «آلکساندر» (دودو آباشیدزه) به‌محل يك‌کارگاه ساختمانی کنار رود اینگوری می‌آید وتصمیم می‌گیرد به سه کارگرجوان و بی‌بندوبار نکاتی درباب مسئولیت‌های اجتماعی بیاموزد . «آلکساندر» سرانجام به‌هدفش‌میرسد ضمن‌این‌که «مگلادزه» در مسیرحوادث فیلم بیشتر به‌مطالعه شخصیت «آلکساندر» می‌پردازد تا به دیگران . « آباشیدزه » نقش « آلکساندر » را که پاك‌ــ باختگی‌اش می‌توانست شکل يك تعصب را پیدا کند با تسلطی کم‌نظیر و با پرهیز از اغراق ایفا می‌کند.

صحنه‌ای کــه «آلکساندر» هیچیك از دوستان قدیمش را در اجتماع کارگران قدیمی پیدا نمی‌کند، احساس دلتنگی‌شدیدی می‌آفریند. این فیلم هم داستانی کم‌وبیش قراردادی داردکه انسانگرائی‌خاص سینمای‌گرجستان آنرا به‌صورت اثری غیرمتعارف درمی‌آورد ــ با رمــانتیسم تیره‌ای‌که برسراسرفیلم سایه افکنده ولحظه‌های شاد وکمدی سبك که دقایق اندوه را قابل تحمل میسازد .

موضوع شکاف یا فاصله بین دونسل در فیلم‌های گرجی به‌نحو خاصی مطرح می‌گردد. فیلمسازان لهستانی ، مجارستانی و البته روسی مسائل جوانان را در چهارچوب ایده‌ئولوژی سوسیالیستی مورد بررسی قرار داده‌اند . امــا در سینمای گرجستان نسل‌هــا بهم می‌پیوندند و عبور از فاصله میان آنها چندان مشکل بنظر نمی‌آیــد . مثلاً «اوتار یوسه‌لیانی» به مسائل جوانان توجه‌زیادی‌دارد امادرفیلم‌های اوتفاوت سن ضرورتاً به‌فاصله عاطفی یافکری نمی‌انجامد. دشمن‌حقیقی دیوانسالارکند ذهن‌است‌که عطوفت وهویت را از زندگی می‌رباید.

«برگ‌ریزان» نخستین فیلم «یوسه‌لیانی» دانشمند جوانی‌را نشان میدهد‌که در يك‌کارخانه شراب‌سازی درتفلیس کارمی‌کند وطی مبارزاتش با مدیران فاسد کارخانه به مرحله بلوغ فکری میرسد . شخصیت‌های «یوسه‌لیانی» آدم‌هــائی مصمم و آرام در محاصره ریاکاران و آدم‌های پرجاروجنجال‌هستند و«برگ‌ریزان» چه بخاطر خلق حال وهوای يك محیط ساکت و افسرده و چه بخاطر شجاعت آن درنمایش واقعیت‌های معاصر در گرجستان هنوز کار تحسین‌انگیزی است .

«مرغ سیاه آوازخوان» (۱۹۷۱) اثری جدلی‌تر وشرح چندِ ساعت اززندگی يك‌نوازنده طبل است که حاضر نیست مطابق انتظاراتی که جامعه از او دارد زندگی‌کند. دراین فیلم طنز «یوسه‌لیانی» در لحظاتی‌کوتاه و درتضاد بالحن عموماً افسرده فیلم بروز می‌کند و صحنه پایان فیلم که درآن يك ساعت ساز، فنر ازکارافتاده‌ای را با آزادکردن يك پیچ که مانع حرکت است، دوباره به‌نوسان درمی‌آورد ، تصویری پر ابهام و درياد ماندنی است . «یوسه‌لیانی» که اخیراً سومین فیلم بلندش را با عنوان «تابستان در روستا» به‌پایان رسانده، تنها یکی از استعدادهای درخشان سینمای‌گرجستان درکنار کارگردانانی و بازیگرانی چون «دودو آباشیدزه ، سوفیکو چیائورلی» فیلمبردارانی چون«جورجی‌شلیدزه، آلکساندر مگه بریش‌ویلی»وبالاخره‌آهنگسازانی چون جورجی تسابادزه ، لاژیدزه وتسین تسادزه است .



OZU

درباره‌ی: یاسوجیرو اوزو

یاسوجیرو ازو Yasujiro Ozu دردوازدهم دسامبر ۱۹۰۳ بدنیا آمد و دردوازدهم دسامبر ۱۹۶۳ ازدنیا رفت . ازو درتوکیو متولد شد وسالهای کودکی‌اش‌را درفوکوگاوا درکنار پدر ومادر و دوبرادرش گذرانید . ازو پسر وسطی خانواده ونسبت به‌دوبرادر دیگرکه بدانشگاه راه یافتند دردرس وتحصیل تنبل وناامیدکننده‌بود. ازو ازدبیرستان جلوتر نرفت، ازدهسالگی‌بامادر درشهر دیگری زندگی می‌کرد : به‌رسم تجار و اهل کسب وکار آنروزکه کارشان درشهر وخانواده‌شان درولایت بسر می‌بردند پدر ازو نیزکه درکار کود شیمیائی بود درتوکیو بود ومادر وبچه‌ها درماتسوزاکا وبه‌این ترتیب ازو بین دهسالگی وبیست سالگی تقریباً درسرپرستی مادر بود وازآزادی بیشتری برخوردار . مادر ازوکه بقول خودش «یك مادر ایده‌آل» بود ازورا بسیار دوست می‌داشت وازهمین جهت هم اورا بسیار لوکس وفاسد بارآورد. دوران کودکی ازو درفیلمهایش بسیار مورد استفاده قرار گرفته‌اند ــ شکل خانواده . درفیلمهای نخستین «پدر» موجودی دوست‌نداشتنی وحتی تنفرانگیز جلوه می‌کند واین درفیلمهای دوران پختگی اوست که شکل دیگری از «پدر» ظاهرمی‌شود شکلی روحانی ، پیر و قربانی .

مثل خیلی ازسینما قراضه‌های فعلی تهران ــ ازسینماهایی‌که الان اثری ازآن‌ها نیست[1] که اولین‌ومهمترین کلاس درس بسیاری‌ازفیلمسازها ومنتقدین‌ما بوده است ، یك سینمای قراضه‌نیزدر حوالی‌محل‌زندگی ازو اولین کلاس‌درس‌اوست. روزیکه او باید امتحان‌ورودی به‌مدرسه‌بازرگانی را بگذراند دراین سینما دارد «زندانی زندا» (نسخه صامت) را تماشا می‌کند. خودش می‌گوید اگر بخاطر این سینما نبود او هرگز کارش به‌سینما نمی‌کشید . که‌اینکه درتماشای اولین‌فیلم تاریخی ژاپنی درهمین سینما گرفتار «ساس وکك» شده واینکه فیلمهای تاریخی «کجا میروی» و «آخرین روزهای پمپی» نسخه‌های صامت ایتالیائی‌را دراینجا دیده دراین ایام او مشتاق لیلیان گیش ، پرل وایت ، ویلیام اس . هارت وکمی‌بعد دوستدار رکس اینگرام وکینگ ویدور است و با بنشی Benshi [2] سینما به نامه‌نگاری می‌پردازد .

اوضاع تحصیلی‌اش خراب است . مادر ومدرسه باید کنترلش کنند وآمد ورفتش‌را بخانه ومدرسه بامهر و امضاء دفترچه‌ای (که ازو امضاء مادر را جعل می‌کند وبهرجاکه بخو می‌رود) باطلاع یکدیگر برسانند . فایده‌ای ند ازو وارد عالم دیگری شده است . منتق ومورخان سینمائی ژاپن[3] می‌خواهند خیلی‌با وکارد وچنگال اوضاع‌را شرح بدهند ولی‌خلا ماجرا چنین‌است تحلیل فرویدی ویونگی‌وار فرومی‌اش باشما . او خجالت‌زده است وگرف عوارض مادر سالاری . درمدرسه کمی گرف تمایلات «چیکو ــ سان» است که همان احو هموسکسوالیته باشدکه درآن زمان خیلی بیش حالا بین شاگرد مدرسه‌های ژاپن شیوع داشت ازو را بعلت نوشتن نامه‌ای عاشقانه برای شاگرد مدرسه کوچکتر ازمدرسه اخراج‌می‌کن ساتو درکتابش به‌این مسئله اکتفا نمی‌کندوبن ریشه این احوال است . «ساتو» شرم و حج وخجالتی‌بودن ازورا مطرح می‌کند و اینکه خجالتی‌بودن فوق‌العاده‌اش‌را پشت‌نقاب‌بی‌تربیت وعدم تمکین وعصیان پنهان می‌کرد (چرا بمجردی‌که بکار مورد علاقه‌اش ــ سینما می‌پردازد همه‌ی این احوال دراو می‌میرد) و تعریف خجالتی بودن می‌نویسد ازآنجاکه‌ایده‌آ بزرگ‌ومتورم می‌گردد، نفس‌واقعی‌انسان‌کوچ ومتواضع می‌شود .

بهرحال ازو ازهمین سالهای دبیرستا مشروبخواری‌را آغاز می‌کند عادتی‌که تاپای عمر باا‌و میماند . یکسالی بعدازاتمام دبیرست دردهکده‌ای کوهستانی معلم می‌شود ، بالاخ پدرش مجبور می‌شود اورا بخانه بازگرداند وقرضهایی‌راکه ازوبابت مشروبخواری بارفقایش بالا آورده است بپردازد . به‌این ترتیب ازو به از دهسالی به‌توکیوبازمی‌گردد. بالاخره عمویش که حال و احوال ازورا بهتر ازدیگران‌می‌فه اورا به‌یك استودیوی فیلمسازی معرفی می‌ک ودرحالیکه او آشنائی چندانی بادوربین وفیلم برداری ندارد درسمت کمك فیلمبردار فعالی سینمائیش آغاز می‌گردد . کار کمك فیلمبردا درآن وقت تقریباً کار حمالی وبدنی است دوربین‌را ازاینجا برداشتن ودرآنجا کاشتن توی تابستان گرم باتنها شلوار کوتاهی بر دوربین روی شانه‌های برهنه‌اش بود ازاین به‌آن‌سو وتااستراحتی پیش می‌آمد سئوالها عجیب غریبش ازکارگردانها درباره فیلم وسینه وتکنیك آغاز می‌شد . ساکایی یکی‌از فیلمساز مشهور زمان بخاطر می‌آوردکه روزی ازو از پرسید «فکرمی‌کنید سینمای نسل آینده چه‌شکل

درباره‌ی «یاسوجیرو اوزو» و «داستان توکیو»



* زندگی (فریدون معزی مقدم)

* فیلم (حسن زاهدی)

خواهد داشت؟» مثل اینکه در سمت کمك فیلمبردار راحت بود چون با اینکه فرصت پیشرفت داشت هرگز داوطلبانه بسراغ کمك کارگردانی وکارگردانی نرفت: «حقیقت این‌است که من راضی وراحت بودم، می‌توانستم هرچقدر که دلم می‌خواست مشروب بخورم وحرف بزنم، درمقام کارگردانی مجبور بودم تمام شب روی استمرار و تداوم فیلم کار کنم، بااین حال رفقایم میگفتند بد نیست که شانس خودم‌را دراین کار امتحان کنم».

ازو برای اینکه بخدمت سربازی فراخوانده نشود خودش‌را بعنوان ذخیره معرفی می‌کند اما این تمهید مؤثر نیست چراکه بالاخره در ۱۹۲٤ سراغش می‌آیند واو باید یك دوره یکساله آموزشی‌را بگذراند، تمارض می‌کند و ادای مسلولها را درمیآورد وبه‌این ترتیب بیشتر دوره آموزشی‌را دربیمارستان ارتش می‌گذراند. برای رفقایش تعریف کرده‌است که چگونه «درجه» را درآب گرم می‌گذاشته ومرتباً سرفه‌های کشکی می‌کرده وقیافه مخزون وبیحال بخودش‌میگرفته ... بقولی این همان ازوی شاگرد مدرسه است که دوباره درفضای غیردلخواهش قرار گرفته است.

دوره تمام می‌شود و او مرخص و دوباره دوربین روی کول اوست و اودرحرکت گویی این همان آدمی نیست‌که یکسال متوالی روی تخت بیمارستان افتاده بود. بالاخره «یوشیهارا» که حالا پروفسور دانشکده سینما در دانشگاه نیهون است تعریف می‌کندکه ازورا بطرف کارگردانی سوق داده است. میگوید من در آنوقت تنها یك‌کتاب درباره سینما[4] خوانده بودم وهرچه درباره سینما می‌دانستم ازآن کتاب بود که بیشترش درباره این بودکه «تداوم» درست کدام‌است و کدام‌نیست و«ازو» مرتباً درباره‌این مسئله واینکه من دراین‌باره چه فکر می‌کنم‌بامن بحث می‌کرد وبالاخره من به‌او گفتم کار تو کمك فیلمبرداری نیست تو مثل کارگردانها حرف میزنی واگر واقعاً اینطور است بهتر است به‌این‌کار بپردازی».

بگذریم چندپاراگراف بالاتر به‌مسئله تمایلات هموسکسوالیه ازو اشاره شد. این مسئله مربوط به‌همان نوجوانی‌ست. گو اینکه او هرگزازدواج نکرد اما روابطی جدی با دوزن (یك گیشای شیمباشی وکیونی میاکو هنرپیشه) بهم زدکه نه ازو ونه این خانمها درباره میزان وحد آن صحبتی نکرده‌اند ازقرار میاکو پیشنهاد ازدواج ازورا ردکرده است. اینجا نیز قضایای‌فرویدی، یونگی، وفرومی دارد داخل می‌شود. برای خیلی‌ها برای خیلی از زنان‌که باآنها روابطی داشته است از قرار خیلی پدر وپدرانه رفتار می‌کرده است چون خودش تقریباً پدری نداشت

و این موضوع و مسئله شکست درواردشدن به‌دانشگاه‌که به‌آن علاقه داشت هردودرفیلمهایش نیز جای بازکردند. ریچی می‌نویسد «غم زیبا» و «تاروزیکه دوباره یکدیگررا بازیابیم» و تاحدی «اول بهار» حالتهای احساساتی مشاهده می‌شودکه «ازو» بنظرمی‌رسدخود هرگز طعم آنهارا نچشیده بود.

بالاخره دو مسئله دیگر میماندکه باید بآن توجه‌داشت«ازو» برای مدت‌قابل‌توجهی درمقابل «ناطق» و «رنگ» مقاومت می‌کند بنابراین دلبستگی اورا به‌بیان تصویری واستفاده‌دراماتیك ازترکیبات سیاه وسفید بخوبی میتوان درك‌کرد. گو اینکه بالاخره ناطق‌را پذیرفت ودرآخرکار نیز فیلم رنگی نیز ساخت معهذا وقتیکه دوران تجربه‌را پشت‌سرگذاشت وباصطلاح دوره بلوغ هنری او آغاز شد رفته‌رفته گرایش عجیبی به‌طرف سادگی پیداکرد وبطورکلی از استفاده ازابداعات جدید فنی و روشهای بیانی بصری یا صوتی تازه رویگردان بود.

★ حکایت آخرین فیلم ازو بقول «دونالد ریچی» ساده‌ترین نیز هست «ذراتش»را میتوان بجای آورد از «پایان پائیز» و «آخر بهار» نشانها دارد رنگها بیرنگ است و زاویه دید بی‌اعتنا. هیچ‌چیزخواستنی نیست وازسوی‌دیگر حالت تشدیدشده عجیبی درفیلم حکمفرماست: باز پائیز است، اما اینبار عمیقاً پائیز. زمستان درفیلمهای ازو همیشه نزدیك بود، اما اینبار فردا خواهد بود. ضمناً ازو هرگز مهربانتر و عاقلتر از این نبود. یکجور جاافتادگی وسرخوشی‌دراین‌فیلم بردلتنگی وحسرت‌همیشگی پیشی میگیرد.

★ همکار «ازو» کوگونودا درحکایت آخرین روزهای زندگی ازو می‌نویسد: آن زمستان (یعنی ۱۹۶۳) ماروی دایکون تونینجون (تربچه‌ها وهویجها، که توسط مینوروشیبویا در ۱۹٦٤ ساخته شد) کار می‌کردیم.

«ازو» به کاماکورا بازگشت تا فیلمنامه‌ی تلویزیونی (کلاس مرخص است) را بپایان برد. وقتی‌که به تاتەشینا برگشت فرسوده بود. از همسر من خواست که‌به‌گردنش نگاهی بیندازد که‌درطرف راست ورم‌کرده بود. اما کبود نشده بود. وهیچکدام ازما برای لحظه‌ای‌هم فکر نکردیم‌که این زهرماری جانش‌را خواهدگرفت. خودش نگران نبود، حتی وقتی به‌توکیو رفت که نگاه درست وحسابی به‌او بیندازندازمیخانه‌ای بما تلفن‌کرد وبنظر می‌رسیدکه حسابی مست کرده است. دهم آوریل بودکه بالاخره دراوساکاپیش متخصصان رفت ودربیمارستان بستری شد. بعداز عمل ومعالجات کوبالتی ناراحتی‌اش شروع شد وحتی «ازو» که بسیار در مقابل درد مقاوم بود بسختی می‌توانست طاقت بیاورد.

بعد حالش بهترشد ودراول ژوئیه بیمارس را ترك کرد وبرای گذراندن دوره نقاه به‌ناکانیشی دریوگاوارا رفت. ماراهم دعوت ک که پیشش برویم وبنظر سرحال می‌آمد. «حد ماه آگوست به‌تاته‌شینا برمی‌گردم وبیست وس سپتامبر کاررا شروع می‌کنم» اما بعدازبازگش بخانه درکاماکورا نوبت بهشانه‌اش رسید و د دوازدهم اکتبر دربیمارستان اوچانومیز و بستر شد.

تا آخرین لحظه من درانتظار معجزه‌ای‌بودم اما بالاخره اطاق شماره ۱۷ طبقه هشتم آخرین محل استراحت او شد. دوازدهم دسامبر سالروز تولدش بود همچنین روزکانرکی (جشن تول شصت سالگی ژاپنی‌ها). کیجی ساوا و همسرش بدیدارش آمدند بایك چان ـ چانکو (جلیقه‌ا بارنگهای روشن‌که معمولاً به‌همین مناسبت‌هدیه می‌شود، یعنی وقتی‌که انسان به‌شصت‌سالگی می‌رسد به‌البسه دوران کودکی باز می‌گردد) با علامت خانوادگی «ازو» برآن. آنهاخیلی‌دیر رسیدند. جلیقه روی جنازه‌اش قرار گرفت.

وقتی‌درباره مرگ‌صحبت‌می‌کردیم «ازو» معمولاً میگفت دلش می‌خواهد باسکته قلبی وچیزی شبیه آن بمیرد، بدون درد. اما، وقلب من می‌خواهد بترکد وقتی بآن لحظات فکر می‌کنم، خیلی دردکشید.

«ازو»ازسرطان‌درشب‌تولدشصت‌سالگی‌اش مرد. خاکسترش درمعبد انکاگو درکیتا ـ کاماکورا دفن‌گردید. نزدیکی محلی‌که بیشتر بزرگسالی‌اش‌را درآنجاگذرانده بود.

سنگ قبرش فقط دربرگیرنده حرف «مو»ست ـ یك واژه‌درزمینه زیباشناسی، عبارتی فلسفی، که معمولاً به‌هیچی‌وپوچی ترجمه‌وتعبیر می‌گردد اما به‌آن پوچی اشاره داردکه درفلسفه «زن» همه‌چیز است.

★ هنگام مرگ ازو باردیگر«ملودرام» دیگری می‌آفریند همانگونه‌که هنگام دریافت جایزه برنده‌شدن یکی ازفیلمهایش بکنایه چنین چنین گفت‌که «ملودرامی ساخته است...».

درحالیکه درد می‌کشید وچیزی بمردنش نمانده بود به‌کسی‌که به‌عیادتش رفته بود بانگاه انداختن واشاره‌کردن به‌در ودیوار، بیمارستان ورختخواب وخودش‌که درحال نزع بود بالبخند چنین می‌گوید «اینجورکه بوش میاد مثل اینکه تاآخرش درام خانوادگی است». باتوجه به‌این حقیقت‌که تاهمین اواخر «خانه» واحد اصلی اجتماعی ژاپن بحساب می‌آید (وهنوزهم ک و بیش چنین است) بهتر می‌توان به‌حرف ازو از درام و خانه و خانواده و ملودرام و درا خانوادگی پی برد. سراغ کاراکترهایش ک

می‌رویم پیوند تاریخی و اسطوره‌ای ندارنــد ولی[۵] وقتی آدمهــا درفیلم‌های ازو می‌میرند خیلی معمولی ، طبیعی وفی‌الفوررفته‌اندگذشته مشکل با ازو می‌ماند . «داستان توکیو» حکایتی در مصلحت‌بودن طبیعی‌فراموش کردن مرگ‌است. عروس مرگ شوهرش‌را فراموش می‌کند و پیر مرد مرگ همسرش‌را فراموش خواهدکرد...».

★ مثل اینکه باآخرین کلماتی‌که درهنگام مـرگ برزبان آورد خود نیز کاری بیش از قهرمانانش انجام نـداد. وبه‌چنین رستگاری رسیدن ازمردی‌که‌کودکی خوش نازك نارنجی بودن مادر را پشت‌سر گذاشته[۶] غریب بنظرمیرسد. اما بی‌شك اومردی بود که دنیارا خیلی‌زودتر ترك‌کرده بود خیلی زودتر ازمرگش ، او هرگز ازدواج نکرد ، وگویی باهرفیلم تبلیغ تحمل عارفانه‌ای می‌کرد برای این روزگار و هستی همچنان‌که خیام برای ما معنی می‌کند .

یکسال قبل‌ازمرگش مادرش مرد . بااینکه میدانست مادرش مریض‌است عنقریب‌بودن‌مرگش را باور نمیکرد و ایمان داشت‌که مادرش به ۸۸ سالگی خواهد رسید . اما بالاخره مـادر مرد و وقتیکه ازمراسم تدفین او بازگشت کوگونودا رفیق وسناریست بیشترفیلم‌هایش دردفترخاطرات ازو این چند عبارت‌را می‌بینُد :

پائین دره بهار رسیده است
ابرهایی ازِشکوفه‌های گیلاس
اما اینجا ، چشم خسته وطعم ماکارل[۷]
شکوفه‌ها مالیخولیائی‌اند
وطعم ساکی[۸] تلخ می‌شود

فریدون معزی مقدم



نمائی‌ازفیلم «داستان توکیو»که ماه‌گذشته در«فیلم‌خانه ملی ایران» و بعد در «کانون فیلم دانشگاه تهران» نمایش داده شد



«یاسوجیرو اوزو» به هنـگام فیلمبرداری صحنه‌ای از فیلـم «داستان توکیو»

درباره‌ی فیلم
«داستان توکیو»

۱ ــ نویسنده تحقیقی در زمینه سالنهای سینما در تهران برای شورایعالی فرهنگ وهنر بپایان برده است کـه همراه با اطلس فرهنگی تهـران منتشر خواهد شد .

۲ ــ نقالهای سینماهای ژاپنی در دوره‌ی صامت.

۳ ــ مثل تاداو ساتو درکتابی بنام ازو .

٤ ــ کتابی نوشته فردریك پالمر .

٥ ــ ازو ، دونالدریچی یادداشت شمـاره ۱۲ صفحه ۲٦۰ .

٦ ــ ازو ، دونالدریچی ، صفحه ۱۹۳ .

۷ ــ یکنوع ماهی .

۸ ــ عرق برنج .

«سبك نقاشی سنتی ژاپن ازروحیه خاصی که نفس‌را نه‌درتضاد بادنیای خارج بلکه به‌عنوان بخشی‌ازآن‌می‌بیند ، سرچشمه می‌گرفت. دراین نقاشی جهان بطرزی بی‌واسطه و ازدرون شناخته می‌شد واین روحیه آفریننده آثاری هنری بازیبائی‌هایی بدیع گردیدکه درآنها تضادی بین تصویر ونحوه شناخت جهان وجود نداشت ، آثاری که درعین‌حال انتزاعی بود ومنعکس کنندهٔ هماهنگی کامل بین شخصیت وجهان خارج .

نقاش ژاپنی به‌سایه اشیاء توجه نمی‌کندوضمناً کوششی نداردکه درکارش توهم حضور جسم یا توده‌را ایجادکند وبه‌حداقل برجسته‌نمائی‌کفایت می‌کند . سعی نمی‌کند یك فضای‌سه‌بعدی فیزیکی بیافریند ، بلکه فضائی‌که ازدرون درك می‌شود می‌آفریند . کوشش نمی‌کند یك صحنه‌را باتمام جزئیات منعکس کند ، بلکه فقط برگزیده‌ای از اجزاء وعناصر مهم‌را ارائه می‌دارد و ازفضای خالی به‌عنوان یك عامل درطرح تصویر استفاده می‌کند».

(دائرةالمعارف بریتانیکا — جلد دوازدهم)

مطالب بالاکه تصورمی‌کنم درمورد مینیاتور ایرانی نیز صدق کند می‌تواند توصیف مناسبی از سبك فیلمسازی یاساجیرو اوزو باشد . تعیین اینکه این قرابت سبك آگاهانه است یاکیفیتی که مربوط به‌روحیه انسان شرقی است وازطریق یك هنرمند حساس به هنر هفتم راه یافته مستلزم آشنائی بیشتر بافرهنگ ژاپنی است و حداقل بادیدن فقط یك فیلم ازاین فیلمساز میسر نیست. می‌توان حدس زدکه «داستان توکیو» بهترین فیلم اوزو باشد چه ازنظر زبان سینمائی یکدست وبغایت تکامل یافته‌اش وچه بخاطر محتوایی که صورت یك پیام آخررا دارد .

به‌عنوان یك پیام آخر (اگر این آخرین فیلم اوزو باشد) «داستان توکیو» ازکیفیت روحانی خاصی برخوردار است‌که درکارهای آخر بعضی ازهنرمندان دیده می‌شود مثلاً در «طوفان» شکسپیر . گوئی هنرمند پس ازعمری گذراندن درتب وتاب زندگی به‌نوعی بینش یا حکمت یاهماهنگی باطبیعت دست یافته است واینها همه ازعواملی است‌که در«داستان توکیو» تجربه می‌شود .

دراین فیلم چنین بنظر می‌رسدکه ازوبه‌غایت دست یافته وازاین نظر است که سبك خاص او بسیار مناسب این کیفیت روحانی رسیدن‌به‌نهایت است . نماهای ساکن اوزو به‌نگاه خیره وثابت فیلسوفی ازتیره پارمندیس می‌ماندکه دربرابر آن جهان بیرون اعتبار مادی وجسمانی خودرا ازدست می‌دهد وبه‌حد یك رشته تصاویر کاهش می‌یابد — گواینکه اوزو ازنماهای ساکنش وظیفهٔ دیگری می‌خواهد . اوزو باکنارگذاشتن عامل یامسئله هستی مادی وجسمانی موضوع تصویر ، حواس تماشاگررا به‌خود تصویر جلب می‌کند — تصویری‌که سکون وتکرار نماها آنهارا به‌صورت یك دیاگرام یاعلامت درمی‌آورد .

ازنظر کار بادوربین سبکی کاملاً مخصوص بخود دارد که بیك جنبه آن دوربین ساکن ونماهای محصور درکادرهای مستطیلی درها وپنجره‌ها وغیره — خیلی اشاره شده‌است. قبل‌از همه به‌این موضوع بدیهی اشاره کنیم که این‌روش معمولاً منجر به‌ایجاد فاصله ودرگیرنساختن تماشاگر باقهرمان فیلم و حوادث می‌گردد . به‌عبارت دیگر فیلمساز ازتماشاگرمی‌خواهدبدون درگیری عاطفی تنها مشاهده‌گر حوادث باشد ومثلاً باآرامش فکر به‌حوادث بیاندیشد اما درمورد اوزو چنین نیست یالااقل به‌این سادگی نیست . درواقع عکس این موضوع درست است ، بدین معنی‌که اوزو بانماهای ساکنش به‌تدریج تماشاگررا مجذوب تصویر می‌کند ودراطرافش دنیائی روحانی می‌آفریندکه جسمانیت از آن گرفته شده ودرآن حرکت فقط درحد یك‌تصویر حس می‌شود . اما این دنیا همانطورکه گفتیم روحانی‌است نه‌دنیای سایه‌های ذهنی یك‌شخصیت، چراکه دراین فیلم زاویه دید به‌شخصیت خاصی ربط ندارد ودرواقع همه شخصیت‌ها (با ارزش و اهمیت‌های متفاوت) ازنظر فیلم ، جزئی ازیك کل هستند .

داستان فیلم بغایت ساده است وبسیارهم ساده بازگو می‌شود — بدون فلاش بك وجلو وعقب رفتن درزمان — که این مهم است ازنظر ایجاد وحدت بین اجزاء وفضاهای فیلم وجلوگیری از ابهامات فرضی مانند واقعیت کدام است وکدام نیست . زوج سالمندی ازیك شهرکوچك دور ازتوکیو برای دیدن فرزندانشان‌که در توکیو زندگی می‌کنند ، به‌این شهر می‌آیند . اقامت آنها درتوکیو کوتاه است وآنها تاحدی مأیوس ازوضع زندگی فرزندانشان وزندگی ماشینی ومادی جدید این شهر عازم ولایت خودمیگردند. دربازگشت به‌علت ناراحتی مادر ، زوج سالمند سرراه یك شب‌را درشهری‌که پسر جوانترشان آنجا زندگی می‌کند می‌گذرانند . وقتی زوج سالمند به‌شیدو خانه خود برمی‌گردند ، حال زن رو به‌وخامت می‌رود ودختر کوچك خانواده‌که باآنها زندگی می‌کند ، افراد خانواده‌را به‌بالین مادر فرا می‌خواند . مادر می‌میرد وجوانترها به‌سرکار وزندگی‌شان برمی‌گردند . حالا پیرمرد تنهاست .

ازیك‌نظر می‌توان گفت‌که هنر به‌مفهوم آفرینش نمی‌تواند صرفاً تصویری ازواقعیت بمعنای تجربیات قبلی تماشاگر باشد . البته از آن کاملاً جداهم نمی‌تواند بود چراکه درآن‌صورت نامفهوم می‌گردد . مثلاً تماشاگر ازپیش می‌داند که رابطه بین فرزند ومادر یا بین شوهر و زن چگونه رابطه‌ای است منتها اوزو در «داستان توکیو» می‌خواهد فقط آن نوع رابطه خاصی‌را که او با تصاویر مکررش در ذهن تماشاگر می‌نشاند ، درتجربه این فیلم توسط تماشاگر ح... شود .

یکی ازمشخصات سبك اوزو دراین فی... تأکید بریك رشته عوامل است‌که دریك مرح... ازفیلم درصحنه مرگ — بهم می‌پیوندد وازآ... صحنه به‌بعد برخوردهائی‌که بین‌جفت‌های‌مختل... این عوامل پیش می‌آید ، هرکدام مفهوم خاص... می‌یابند . اوزو باآنکه می‌کوشد تجربه فیلمش به‌صورت چیزی (پدیده‌ای) مستقل درذهن تماشاگر جا بگیرد ، هرگز یك فیلسوف برج‌عاج نشین نیست . بدو دلیل ، یکی اینکه قهرمان ا... اگرهم یك برج عاج‌نشین باشد ازبرج پایین می‌آید وبه‌مردم می‌پیوندد . ودیگر اینکه سبك کار او با دوربین برخلاف انتظار منجر به‌ایجاد فاصله ودرگیرنساختن تماشاگر باحوادث فیلم نمی‌گردد ، بلکه تماشاگررا مجذوب تصاویری می‌سازدکه هیجان وتب وتاب زندگی روزمره از آنها گرفته شده است .

فیلم با نماهائی ساکن شروع می‌شود — ک... زن ومرد پیری‌را نشان می‌دهدکه نشسته‌اندودارند وسایل سفررا مهیا می‌سازند . همسایه‌ای ازبرابر پنجره‌ی باز می‌گذرد وبا زوج پیرگفتگوئی دارد ، بدین ترتیب ازمقصد سفر آگاه‌می‌گردیم. نماهای ساکن این صحنه چند وظیفه‌را بعهده دارند . یکی اینکه درهمه یا بیشتر این نماها زن ومرد هردو درکادر هستند واصولاً درتمام طول فیلم درهرصحنه‌که زوج سالخورده‌باشند، دوربین تقریباً هیچوقت آنهارا ازهم جدا نمی‌کند . این نکته جالبی است چراکه به‌وحدت این دو تکیه دارد و وحدت ایندو مفهومی عمیق‌تر از وحدت یك زوج دارد ، بدین معنی که آن دو گوئی دو قطب یا دوعنصر اساسی‌هستی‌را تشکیل می‌دهند. وظیفه دوم و سوم این نماها ازطریق تکرارآنها بانجام می‌رسد. دراین‌صحنه‌ودرخیلی‌ازصحنه‌های دیگر این فیلم وقتی یك نما تکرار می‌شود، دوربین دقیقاً درهمان محل وهمان وضعیتی‌هست که قبلاً بود . واین کیفیت غریبی به‌تصویر می‌دهد چراکه برخلاف آنچه ممکن است تصور شود به‌تثبیت ماهیت موضوع تصویر به‌عنوان‌یك جسم کمك نمی‌کند وبرعکس به‌علت تکرار ، احساس جسمانیت را از موضوع میرباید وآن‌را تنها به‌عنوان یك تصویر دو بعدی درذهن به‌ثبت می‌رساند . درست مثل تکرار یك کلمه‌که اگر اداکردن آنرا ادامه‌بدهید بتدریج ازمفهوم‌مرتبط به‌آن فاصله می‌گیرد ورفته‌رفته تنها به‌صورت یك صدا احساس ودرك می‌شود .

اینگونه‌تکرارنماها آفریننده‌احساس ثبات... اطمینان ازحضوردائم‌چیزی‌است‌که تااین مرحله میتوانیم‌فقط به‌عنوان‌فضا بپذیریم یابعبارت‌دیگر تکرارنماهاثبات‌یاسکونی‌میآفریندکه‌هسته‌مرکزی تجربه حاصل ازاین فیلم‌را تشکیل می‌دهد . و...



شاید بتوان گفت‌که تکرار نماها ایجـادکننده احساس ثبات منفی یاثبات چیزی نامحسوس است که‌برجود نقطه دید شخصیتی نامعلوم‌که همه‌جا حضور دارد تأکید می‌گذارد .

دیدن یك بار یك نما سبب می‌گردد‌که ما آن‌را درذهن بانماهای دیگر فیلم یاحتی حوادث وتجربیات خودمان وبعبارت دیگر باهرآنچه‌که درمغزمان هست ربط بدهیم . اما وقتی یك نما تکرار می‌شود ما معمولاً آن‌را باخودش ارتباط میدهیم و بدین‌ترتیب آن نما نوعی هستی مستقل پیدا می‌کند. موضوع این نیست‌که اوزومیخواهد هنر یافیلمش مستقل از زندگی باشد ، بلکه‌مستقل ازجنب وجوش تب‌آلوده روزمره ومستقل ازآن کیفیت ذهنی‌که مثلاً وقتی موسیقی پیش‌درآمد یك آگهـی تبلیغاتی‌را بـرای چندصدمین‌بار می‌شنویم تمام تصاویر وگفتار آگهی بدون‌اراده درمغزمان تکرار می‌شود . ما سفر وحرکت زوج پیر به‌توکیورا نمی‌بینیم . درسکانس دوم ما در میان افراد خانواده زوج پیر هستیم‌که درانتظار ورود زوج پیر هستند . درواقع ما تنها قسمتی ازسفر آنهاراکه می‌بینیم حرکت آنها ازدر خانه به‌داخل خانه و اطاق است‌که این‌هم تماماً دریك نمای (ساکن) نشان داده می‌شود به‌عبارت دیگر سفر آنها خلاصه شده است به‌یك حرکت ازیك گوشه کادر به‌گوشه دیگر . مثل آنکه کودکی روی صفحه کاغذ برای نشان‌دادن حرکت ازیك گوشه به‌گوشه دیگر خطی رسم کند : آنها از اینجا آمدند تا اینجا . بدین ترتیب یك سفر دور و دراز به‌صورت یك حرکت ساده درسطح درمی‌آید . واین درعین اینکه برکیفیت‌نمایشی ونموداری تجربه دیدن فیلم تأکید می‌گذارد ، کمك می‌کند به‌حذف تجربه حـرکت ، وزن و تغییر ــ خصوصیاتی‌که درمغز در مفهـوم جسمانیت بهم می‌پیوندند .

درپرداخت شخصیت‌های داستان اوزو قصد آن‌را ندارد‌که کاتالوگی ازشخصیت‌های مختلف باتمام جزئیات وخصوصیاتشان ارائه کند . در دنیای او شخصیت‌ها هرکدام وظیفه‌ای دارند وفقط تاآن اندازه‌که برای انجام آن وظیفه در موزائیك تصویری اوزو لازم باشد ، مشخص می‌گردند .

پسر بزرگ آدم خوش‌نیتی بنظر می‌رسد که‌درهیاهوی شهر گم شده‌است وزندگی‌اش پراز جنب وجوش وفعالیت زیاد وبی‌فایده شهر است او یك پزشك ودرفیلم نماینده دانش وتکنولوژی است ودید او ازحد شناخت تغییر وتحول ماده فراتر نمی‌رود .

دختر بزرگ وشوهرش آدمهای حسابگری به‌نظر می‌آیند و اوزو درتصاویر اولیه‌ای که‌از آنها ارائه می‌دهد آن‌هارا درحال غذاخوردن (وابسته به‌ماده) نشان می‌دهد . شخصیت‌هـای زوج سالخورده اصولاً تجزیه وتحلیل نمیشود . آندو به‌پایان زندگی وشایدهم بتوان گفت‌به‌کمال رسیده‌اند (اشاره‌ای هست به‌اینکه مرد زمانی رئیس شورای فرهنگی شهر بوده وبه‌عبارت‌دیگر زندگی پُر وموفقی داشته است) . درواقع آندو بیشتر وسیله ومعیاری برای سنجش شخصیت‌های دیگر هستند .

قابل توجه‌ترین وپیچیده‌ترین شخصیت‌فیلم، عروس خانواده است‌که مدتهاست شوهرش در جنگ ناپدید شده . شخصیت او واساساً دربرخورد وگفتگو باسه شخصیت دیگر فیلم آشکارمی‌گردد: اول با مادر ، شبی‌که زن سالخورده درتنها اطاق عروسش بااو به‌صبح می‌رساند. مادر به‌اومی‌گوید که او زن خوبی است وباید دوباره ازدواج کند، اما عروس مدعی است‌که آدم خودخواهی‌است. وما دراین مرحله این گفته‌را بحساب تعارف‌ژاپنی می‌گذاریم . برخورد دوم او بادختر کـوچك خانواده است‌که همراه پدر ومادرزندگی‌می‌کند. این صحنه بعدازمرگ مادر وبازگشت سایرافراد خانواده به‌توکیو پیش می‌آید . عروس تنهاکسی است‌که چند روزی بیشتر درخانه‌ای‌که بامرگ رابطه پیداکرده می‌ماند . دختر جوان می‌گوید که برادرها وخواهرش آدمهـای خودخواهی هستند وعروس جواب می‌دهد‌که این تقصیرآنها نیست و اضافه می‌کند‌که خود او (عروس)هم درموقعیت آنها چنین خصوصیاتی پیدا خواهد کرد .

گفتگوی سوم بین عروس وپیرمردمی‌گذرد که آخرین صحنه فیلم است ونه‌تنها شخصیت عـروس‌را آشکار می‌سازد ، بلکه خلاصه تمام حرفها ونتیجه‌گیری‌های فیلم نیز هست . صحنه مرگ مادر همانطورکه اشاره شد وسیله پیوند تمام اجزای فیلم است . تااین لحظه ، شخصیت‌ها را شناخته‌ایم ــ(ازجمله شخصیت پسر جوان‌تررا که‌رفتارش نشانه خامی وشکل‌نگرفتگی جوانی است وباید باگذشت زمان پرورده شود ــ البته به‌استثنای شخصیت عروس‌که هنوز تاحدی یك معماست) . دراین‌صحنه درنماهای ساکن‌وتکراری زیاد افراد خانواده‌را می‌بینیم‌که دور جسد زن (مادر) نشسته‌اند (دایره هستی‌که مرکز آن یا مبدأ و مقصد آن نیستی ؟!) پسر بـزرگ پزشك ، مرگ مادررا پیشگوئی می‌کندومی‌گوید که‌او دیگر طلوع آفتاب‌را نخواهد دید ضمناً او و دختر بزرگ حسابگرانه لباس عزا همـراه آورده‌اند وعروس‌خانواده راکه به‌فکرلباس عزا نبوده سرزنش می‌کنند . مرگ زن درشب اتفاق می‌افتد ــ یا نزدیك سحر (شب زمین ازخورشید یا منبع نور دور است) پیش یابعدازمرگ زن پیر مرد درحیاط خانه طلوع آفتاب‌را تماشا می‌کند ومی‌گوید‌که : طلوع بسیار زیبائی بوده ، اما باید روز گرمی‌را گذراند : [وگرما در تمام صحنه‌های فیلم حس می‌شود ودرحالیکه زوج پ گرمارا بامتانت تحمل می‌کننـد ، عکس‌العـ فرزندان او واصولاً تمامی محیط شهر بصور فعالیت تب‌آلود وپرسر و صداست]. این صح پایان می‌یابد بی‌آنکه ما انتقال جسدرا ببینی تصویر زن ازپرده سینما (وبه‌تعبیری ازپر ذهن پیرمرد یاتماشاگر) محو می‌گردد . درصح بعد پسر جوانتر جلسه ترحیم را ترك می‌کـ ومی‌گوید‌که باهرضربه شبح مادر (نه‌تصویراو درنظر او کوچك‌تر می‌شود . بعدازآن دخ بزرگ می‌گوید‌که همیشه تصور می‌کرده پد زودتر ازمادر خواهد مرد . چون درآن صور می‌توانست مادررا پیش خودش ببرد‌که مثلاً بچه‌ها مواظبت کند وماکه اورا به‌عنوان شخصیـ مـادی و حسابگر می‌شناسیم برعکس گفته ا می‌اندیشیم ــ به‌اینکه زودتر یادیرتر مردن مه نیست وبه‌اینکه مرگ وسیله بیان تنهائی نهائ است . و درواقع اشاره‌هائـی هست‌که مردم به‌فراسوی مرگ رسیده است .

دریکی ازنماهای بعدازصحنه مرگ ما ا را درباغ غرق درنور سفید با ردائی‌که تاآن‌لحظ براو ندیده بودیم می‌بینیم .

همانطورکه اشاره‌شد سکانس نهائی یاماقبل نهائی گفتگوی پیرمرد باعروس است . دراین صحنه پیرمرد جلوی دری‌که به‌همان باغی با شده‌که ما قبلاً اورا درآن دیدیم نشسته و زن جوان درسوی مقابل نزدیك دیوار. مردگفته‌های همسرش‌را تکرار می‌کند . اینکه او (عروس) زن خوبی است وباید دوباره ازدواج‌کند و زن جوان تکرار می‌کند‌که او خودخواه است واین بار جواب او باتوجه به‌گفتگویش بادختر جوان خانواده روشن می‌سازدکه او واقعاً خودخواه است ــ بدین معنی‌که او می‌کوشد خودش‌را پاکی روحش‌را بادرگیرنشدن بازندگی ازدست ندهد وبه‌صورت آدمهای حسابگری مثل دختر بزرگتر خانواده درنیاید . او بعداز رفتن همه فرزندان خانواده هنوزدرخانه‌ای‌که‌برای‌تماشاگر بامرگ تداعی شده باقی مانده است وضمناً رفتار او ازابتدای فیلم دربرابر زوج پیر تاحـد چاپلوسانه بوده است ، انگارکه او ازآنها چیزی می‌خواهد ومیزانسن این صحنه این فکر را الق می‌کند که او ازپیرمرد اجازه ورود به‌آن‌باغ می‌خواهد. اما دستورمردپیراینست که‌اوبه‌زندگی برگردد وآن‌را به‌سرانجام برساند . دختر باید آزمایش زندگی‌را بگذراند تادرباغ پذیرفته‌شود واین دستورکه تلویحاً تأئید زندگی است دربرابر روحیه دلزده ازدنیای فیلمساز معمای این فیلم است . واین معما شاید جز این نباشد‌که اوز محنت و زجر زنـدگی‌را برای رسیدن به‌با رستگاری محترم می‌شناسد .

حسن زاهدی



«وودی آلن» و«آندره‌آمارکوویکی» در نمائی از فیلم «بدل» ساخته«مارتین‌ریت» بهترین فیلم جشنواره پنجم تهران.

* جشنواره در ابعاد گسترده‌ای ، از خیلی نظرها منعکس‌کننده موقعیت ایران به عنوان چهارراه جغرافیائی بین شرق وغرب است، ایران حقیقتاً نه شرقی ونه غربی‌است واصولاً باید حساب آن‌را از کشورهای خاورمیانه جدا کرد.

* برای‌نخستین‌بار، داوران درست داوری کردند و جایزه بهترین فیلم را به‌بهترین فیلم مسابقه ــ بدل ــ دادند.

* درتهران ، از آشوب جنون‌آمیز جشنواره «کان» خبری نیست.

* برنامه مرور آثار فلینی حقیقتاً سحر کننده بود .

* علیرغم مرور سینمای ایران در یك دوره پنجاه ساله ، صنعت سینما هنوز درمراحل نوباوگی است . . .

ALEXANDER STUART

TEHRAN '76

مطبوعات جهان وپنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران

جشنواره فیلم تهران و موقعیت ایران...

گزارش «آلکساندر استوارت» منتقد مجله «فیلمز اندفیلمینگ» از پنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران

البته حقیقت غیرازاینست. تهران را سینما نمی‌گرداند، گواینکه انسان‌هاهم دراین کاردستی ندارند. این شهربصورت محل تفریح اتوموبیل درآمده چیزی مثل یك فانفار بیست‌وچهارساعته که درآن حرکت هست اما مقصد مفهومی ندارد. ازبعضی نظرها تهران مکان ایده‌آلی است برای یك جشنواره جهانی فیلم - یا می‌توانست باشد اگرکه ترافیك شلوغ آن رسیدن به سینماها را این اندازه مشکل نمی‌کرد . بهرحال برای یك میهمان جشنواره درطول روز، کار دیگری‌نیست که بکند - واین البته نشان‌می‌دهدکه سینماچقدر جهانی شده‌است. آدم جلوی پرده سینما می‌نشیند - مهم نیست درکجای دنیا - وعملاً همانجائی هست‌که حوادث فیلم درآن می‌گذرد . . . مگر آنکه فیلم خیلی خسته‌کننده‌ای باشد.

ایرانی‌ها سینما را دوست دارند وعلاقه‌شان چشمگیراست : بهرترتیبی‌شده خودشان‌را ازمیان ترافیك به سینما می‌رسانند. ساعت‌ها جلوی سینما درصف می‌ایستند. برای خرید بلیط هرقدر لازم باشد پول می‌دهند وخودشان را به داخل سینما می‌رسانند. درواقع آنها درطول دوره جشنواره آماده هرگونه مبارزه‌ای هستند. من خودم از داخل سالن‌انتظارشاهد چند صحنه جنگ وجدال بین آنهاکه دیررسیده وبزور خودشان را داخل صف جا زده بودند وآنهاکه مدت‌ها انتظارکشیده بودند ، بوده‌ام . وقتی به داخل تالار نمایش می‌رسند ازفیلم لذت‌می‌برند واگرازفیلم‌خوششان نیاید نارضایتی‌شان‌رابطرزی‌که جای‌هیچ‌تردیدی باقی نگذارد ، آشکار می‌سازند.

درپنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران

ناگهان ترکش کرده است. این حادثه اعتماد او را به خود ونسبت به نظام اخلاقی که تمام عمر پذیرفته بود، نابود می کند واورا بی هدف ومقصد رها می سازد. فیلمی است با حساسیت وشکوه که با احتراز از تأکید غیرضروری توسط کارگردان وبازیگران – بویژه آلن کنی که جایزه بهترین بازیگر مرد جشنواره را ربود واولیمپیا کارلیزی– طراحی شده است. کارلیزی آکتریس جوان و جذابی است که برای بازی اش دراین فیلم جایزه گوی زرین اتحادیه روزنامه نگاران خارجی در ایتالیا را ربود. ضمناً درهمین جشنواره ملاقات دیگری داشتیم با اولیمپیا کارلیزی درنقش گوینده ومعرفی کننده فیلم مستند هفتاد دقیقه ای «درباره کازانوای فلینی». «وای سرافینا»ی آلبرتو لاتوادا افسانه رمانتیك خوش بینانه تری است درباره یك زن ومرد جوان که دریك تیمارستان با یکدیگر آشنا وگرفتار عشق هم می شوند وسرانجام آزادی شان را بدست می آورند. چنین می نماید که لاتوادا جستجوی شادی را در نظردارد وازدیدگاه او شادی تنها با حرمت گذاشتن وبازگشت به طبیعت میسر است– وشخصیت اصلی فیلم او که گفتگو با پرندگان را برمعاشرت با انسان ها ترجیح می دهد، انعکاسی ازاین گرایش به طبیعت است.

برنامه مروربرآثارفلینی حقیقتاً سحرکننده بود: یك گالری خیره کننده ازدیوها وشیاطین، فرشته ها و روسپی ها، کودکان و دلقك ها، بوالهوسی ها وآتش بازی ها، چهره های رنگ شده ونورصحنه نمایش که همه زیرپرتو طبع شوخ و خروشان فلینی جان می گیرند وبه حرکت درمی آیند. کوشش برای منتقل ساختن روح و زیبائی فیلم های او به روی صحنه کاغذ بیهوده است، زیراکه ازمیان استادان سینما فلینی کمتر ازهمه مهر روشنفکری را می پذیرد. واکنش شگفت انگیز وحتی کودکانه اش نسبت به زندگی درهمه آثارش بچشم می خورد وبه ویژه در دلقك ها – سلام گرم او به دنیای سیرك جائی که شکوه ومذلت ازهم جدائی ناپذیرند – یا در«رم» بی پرده ترین نمایش عشق به یك شهرکه تاکنون بروی پرده سینما دیده شده. فلینی همانطورکه دردلقك ها لحظات درخشان وجنبه های بی فروغ دنیای سیرك بازان راکنارهم تصویر می کند، در «رم» نیز گوشه های پرنور وبرق ورمانتیك دنیای شبانه رم را همراه باشخصیت های بی رنگ وفروغ وتحلیل رفته ای که همچون ارواح درزاویه های نیمه تاریك سرگردانند، نشان می دهد. دراین فیلم او نه تنها عشقش را به رخ ما می کشد وبر جنبه های مطلوب معشوق تأکید می گذارد، بلکه کمك می کندکه ما نیزفریفته این ساحره گردیم.

اما فیلمی که حتی بیشتراز «بدل» جشنواره تهران را برایم فرصت مغتنمی ساخت «توبی دامیت» یکی ازسه اپیزود فیلم «داستانهای حزن انگیز» بود (دواپیزود دیگرکه روژه وادیم ولوئی مال کارگردانی کردند، قابل مقایسه باکار فلینی نیست). این فیلم تا حالا همیشه ازدستم درمی رفت اما شاید تهران مناسبترین جا برای تماشای آن بود، بهرحال امیدوارم فرصت تماشای دوباره آن دست دهد.

«توبی دامیت» حقیقتاً اثرشگفت انگیزی است: به کابوس یا رؤیائی می ماند انباشته ازاشباح شوم وناهنجارکه توبی دامیت یك آکتورانگلیسی – که ترنس استامپ نقشش را ایفاء می کند – از میان آنها لرزان وافتان گام برمی دارد وپیوسته به جلو رانده می شود بتوسط دست ها، تماس ها، اشاره ها، شکلك ها وتبسم های خشك وفاقد معنی... وشایدهم بتوسط سرنوشت. این فیلم مانند مکان ها وفضاهای مورد علاقه فلینی گوشه وکنارهای پرداخت نشده وبه اتمام نرسیده ای دارد وگاهی غیرواقعی وساختگی بنظرمی رسد – حتی می توان گفت که عمداً بد ساخته شده اما با اینهمه فیلم کاملی است: یك تجربه سینمائی ناب که توصیفش باکلام ممکن نیست (گواینکه مایك سارن در شماره نوامبر ۷۲ درفیلمز اندفیلمینگ موفق می شود تا حد زیادی کیفیت محیطهای زهرآلود دنیای شبانه این فیلم را درنوشته اش منعکس سازد).

شاید یادداشت هائی که بلافاصله پس ازدیدن فیلم با عجله برداشتم خیلی بهتر ازهرچیزی که حالابتوانم سرهم کنم، باشد: همه چیزقرمز است. ورود به رم با هواپیما. موسیقی نینوروتا – رخوت انگیز، رؤیائی وناآشنا... قرمز. راهبه ها با عینك های آفتابی، مثل آدمکش های مافیا. روحانیون. عکاس ها وفلاش دوربین های عکاسی. این فلاش های لعنتی... نمی توانم نورشان را تحمل کنم... آخرمن فقط درشب زندگی می کنم. صحبت دراتوموبیل درباره یك فیلم وسترن با موضوع مذهبی – عیسی درقالب یك گاوچران. مراسم اعطای جایزه، پرازآدم های عجیب وغریب ومضحك. بعد رانندگی با اتوموبیل فراری. سفرشبانه – نورچراغ اتوموبیل برخم جاده ها، دیوارها، بن بست ها. قبل از آن، مصاحبه تلویزیونی غیرواقعی، مثل یك محاکمه مذهبی. دوربین ها دور ونزدیك می شوند، بقصد تجاوز به او. چرخش وتعویض عدسی ها. سئوال ازهمه طرف. بخدا ایمان دارید؟ نه. به شیطان؟ بله. چه شکلی است؟ او مثل یك... دختر کوچك است... شیطان یك دختر کوچك است... همه چیزغیرواقعی است، مثل دکوریك فیلم که همان چیزی هست که می بینید. شب قلمرو فلینی است – مخلوقات او، محیطهای او فقط درشب زنده اند. جست وخیز توپ، بطرزمسخره ای ساده، امابسیار مؤثر. رانندگی درشب. سرعت. پل درهم فرو– ریخته. دخترکوچك وجست وخیز توپ. تصادف بدون صدا. سر«توبی» جست وخیز. سر«تری».

پیش ازخاتمه جشنواره سری زدم به یك آپارتمان درتهران جائی که عباس کیا[رستمی] صحنه ای ازنخستین فیلم بلندش به نام «گزار[ش]» را فیلمبرداری می کرد. صحنه ای که داشت [گرفته] می شد یك صحنه داخلی بود درشب. صحن[ه را] درشب می گرفتند برای آنکه درروز با [سر و] سروصدای ترافیك روبرو بودند. البته در [کشور] دیگر مثلاً انگلستان چنین چیزی عملی [نیست] برای آنکه نرخ اضافه کار خیلی بالاست. ا[ما در] ایران تکنیسین ها قابل انعطاف هستند وحا[ضرند] روزانه حتی ده تا دوازده ساعت کارکنند. صحنه را خیلی راحت می شد دراستودیوگر[فت] اما درایران تسهیلات استودیوئی درمرحله [ی] ابتدائی هستند. یکی می گوید(ما استودیو ند[اریم] فقط گاراژهائی داریم که گاهی به شوخی آنه[ا را] استودیو می نامیم). البته حالاگویا طرحی [برای] ساختن یك مجتمع سینمائی به سبك چیند[...] آماده شده است.

علی رغم برنامه مروربرتاریخ سینمای ایر[ان] که یك دوره پنجاه ساله را دربرمی گیرد، صنع[ت] سینما دراین کشور هنوز درمراحل نوباوگی اس[ت]. «گزارش» نخستین فیلم ایرانی است که رن[گی] ودرعین حال با صدابرداری مستقیم فیلمبردا[ری] می شود، (پیشتر دوسه فیلم سیاه وسفید به ا[ین] طریقه فیلمبرداری شده بودند) وسازندگان [آن] با مشکلاتی روبرو هستندکه استفاده ازتجهیزا[ت] وتکنیك های جدید همیشه بهمراه دارد. این فی[لم] را شرکت گسترش صنایع سینمائی ایران ته[یه] می کندکه توسط بهمن فرمان آرا اداره می شو[د] وهدفش تشویق فیلمسازان جوان به ساختن فیلمها[یی] برتری است که هم تماشاگران داخلی را راض[ی] کند وهم قدرت رقابت دربازارهای بین الملل[ی] را داشته باشد. این شرکت هیجده ماه پیش تأسی[س] گردید وتاکنون دوفیلم ایرانی «شطرنج باد» [به] کارگردانی محمدرضا اصلانی و «ملکوت» [به] کارگردانی خسرو هریتاش ساخته ویك محصو[ل] مشترك با ژاك پرن درمقام تهیه کننده داشته [به] عنوان «صحرای تاتارها».

صحنه ای که کیارستمی داشت فیلمبرداری می کرد بسیارساده بود: مردی به خانه برمی گردد لباس هایش را درمی آورد و داخل تختخواب می شود ومعشوقه اش که درانتظار او بوده با قیا[فه] درهم رفته بطرف دیگر برمی گردد. شای[د] نورپردازی صحنه می توانست جالب تر ازآن [که] بود باشد، ازطرفی کار باتجهیزات جدید مشکلات[ی] ایجادکرده بود – متصدی صدابرداری که تجرب[ه] کار درهالیوود داشت ازنبودن نظم وترتیب گ[له] می کرد وازجمله می گفت برنامه فیلمبرداری که ابتدا قراربود فقط دوماه باشد دارد به بیش از دوازده تا سیزده هفته می کشد. اماچیزی که بیش ازهمه به چشم می خورد وانسان را تحت تأثیر قرار می دهد علاقه مندی گروه فیلمبرداری بو[د] واین احساس آنهاکه دست درکار ساختن اثر[ی]

ارزش ودرعین‌حال لذت‌بخشی‌هستند این روحیه بیش ازهرچیز درپیشرفت سینمای ایران مؤثر خواهد بود .

جیم مك ال‌روی

– درتهران با «جیم مك‌ال‌روی» که فیلم «پیك‌نیك درهنگینگ‌راك» را با همکاری برادر دوقلویش، هال ، تهیه‌کرده بود ، برخورد کردم. او تهیه‌کننده‌ای جوان وشیفته‌کارهای خلاقه‌است وبه‌فیلمسازانی‌که با اوکارمی‌کنند احترام زیادی می‌گذارد. او شخصاً به مسائل‌عرفانی‌ومتافیزیکی علاقه‌مند است – البته بی‌آنکه ادعائی داشته باشد. شرکت او با عنوان مك ال‌روی و مك ال‌روی تاکنون سه فیـلم بلند ساختـه ازجمله فیلم «پیك‌نیك . . .» .

نخستین‌فیلم‌آنها «اتوموبیل‌هائی‌که پاریس را بلعیدند» بود با یك موضوع علمی – تخیلی مربوط به‌موجود عجیبی‌که واردیك شهرمی‌شود، اتوموبیل‌ها را به تله می‌اندازد ونابود می‌کند . این فیلم را پیتر ویرکارگردان «پیك‌نیك ...» ساخته بودکه برایش شهرت وموفقیت بهمراه داشت. فیلم دوم مك‌ال‌روی – به عنوان همکار تهیه‌کننده «بالون را رهاکنید» به‌کارگردانی آلیورهاوس بودکه براساس یك‌داستان پرفروش استرالیائی مخصوص‌کودکان ، ساخته شده بود .

مك‌ال‌روی می گوید: «اساساً هدف ما تهیه فیلم‌هائی است‌که هم خودمان ازآن راضی باشیم وهم بتواند رضایت تماشاگران را جلب‌کند. فکر نمی‌کنم بین فیلم هنری وفیلم تجارتی ضرورتاً وجه تمایز دقیقی وجود داشته باشد. هنر یك وسیله ایجاد ارتباط است وفیلم هم یکی‌ازبهترین وسایل‌ایجاد ارتباط ، ما بیشتر به‌موضوعاتی‌توجه داریم‌که قدرت جلب تماشاگران بین‌المللی را داشته باشد. استرالیا حدود یك سوم ازدرآمد یك فیلم را درخارج ازآمریکا ایجاد می‌کند. بنابراین اگر یك فیـلم اسرالیائی تماشاگران استرالیائی را راضی‌کند ، توانسته است یك سوم ازدرآمد بالقوه‌اش را بدست آورد . البته این فرضیه هنوز مانده‌که ثابت شود .»

معتقداست‌که‌دراسترالیاوضع سرمایه‌گذاری درزمینه سینما هنوز آنطورکه باید سروسامان نگرفته است : «برخلاف آنچه که خیلی‌ها تصور می‌کنند ، تهیه سرمایه دراسترالیا چندان آسان نیست . سرمایه‌گذاران خصوصی هنوز درمورد فیلمسازی خیلی محتاط هستند. واین بیشتربخاطر بی‌اطلاعی‌آنها ازصنعت سینماست تاتوجه به خطر احتمالی‌ازدست‌دادن‌سرمایه. بنابراین‌آنهاخودشان را درگیرکار سینما نمی‌کنند. ازطرف دیگر ما داریم دوران اقتصادی مشکلی را می گذرانیم . همین تازگی‌ها ارزش دلار استرالیا را ۱۷½ درصد پائین آوردند ، گواینکه بعضی‌ها معتقدند این موضوع ازنظرسرمایه‌گذاری خارجی به نفع ماست . ازحمایت‌های مالیاتی خبری نیست وتا





بالا : ایرنه ، ایرنه «برنده جایزه بهترین بازیگرمرد» برای «آلن‌کنی»
پائین : «کدی» نمونه‌ای از آثار درخشان سینمای استرالیا درجشنواره پنجم تهران

حالا منابع سرمایه‌گذاری بیشتر دولت یا پخش‌کنندگان بوده‌اند. بجز یك فیلم که کمپانی کلمبیا در آن سرمایه‌گذاری کرد، کمپانی‌های آمریکائی تا حالا در فیلم‌های استرالیائی سرمایه‌گذاری نکرده‌اند».

«موفقیت فیلم «پیك‌نیك...» غیرمنتظره بود – فقط در استرالیا نزدیك به‌چهار میلیون دلار فروش داشته‌است. «پیك‌نیك...» از نظر موفقیت تجاری سومین فیلم سال ۱۹۷۵ بود. وبا این همه این فیلم فقط ۴۵۰٫۰۰۰ دلار هزینه داشت».

بودجه فیلم‌ها تاکنون درحد معقولی کنترل شده‌اند، اما مك‌الروی نگران آنست که اینکار شاید در آینده ممکن نباشد: «بودجه فیلم‌های استرالیائی بطور مداوم درحال صعود هستند. طی دوسال گذشته افزایش آنها نزدیك به پنجاه درصد بوده است. بنابراین امتیاز ساختن فیلم با بودجه کم ممکن است بزودی ازدست بـرود. مثلاً «اتوموبیل‌هائی‌کـه پاریس را بلعیدند» را با ۲۵۰٫۰۰۰ هزار دلار ساختیم، اما حالا ساختن آن باکمتر از ۳۵۰٫۰۰۰ دلار ممکن نیست».

اما مهمترین سرمایه سینمای استرالیا شوق وعلاقه وانرژی دست‌اندرکاران آنست که متوسط سن آنها بین ۳۲ تا ۳۳ سال است وازآنجاکه سرمایه زیاد آسان بدست‌نمی‌آید درساختن هرفیلم دقت زیادی به‌کار برده می‌شود – هرفیلمسازی طوری عمل می‌کند که گوئی دارد آخرین فیلمش را می‌سازد وبهمین علت‌است که اینقدر ازخودشان درساختن فیلم مایه می‌گذارند.

پروژه بعدی مك‌الروی سومین فیلمی خواهد بود که پیتر ویر برایش کارگردانی می‌کند. این فیلم که فعلاً عنوانش «آخرین موج» است، داستان جالبی دارد که حول دوشخصیت – یك بومی استرالیائی ویك وکیل‌دعاوی – دورمی‌زند. به هردوی آنها الهام شده‌است که درآینده موجی عظیمی ازدریا برمی‌خیزد وشهر سیدنی را نابود می‌سازد. وقتی‌که آندو درجریان یك محاکمه با یکدیگر روبرو می‌شوند به اهمیت موضوع پی می‌برند وآن را یك اخطار قطعی تلقی می‌کنند. داستان فیلم را پیتر ویر باهمکاری تونی مورفت ویك فیلمنامه‌نویس ازهالیوود به‌نام پتروپوپسکو نوشته است.

تقریباً تمام سرمایه فیلم جورشده‌است – فقط یك صد هزاردلار دیگرمانده که مك‌الروی باید تهیه کند. بیشتر سرمایه به صورت پیش‌پرداخت ازجانب پخش‌کننده‌های فیلم است ومك‌الروی معتقد است وقتی باکسانی کار می‌کندکه سرانجام فیلم را به نمایش خواهندگذارد، یك قدم بـه تماشاگر نزدیك‌تر است.

ازسفرش به جشنواره تهران راضی بنظر می‌رسید، می‌گفت: «درتهران ازآشوب‌جنون آمیز کان خبری نیست. کان جشنواره خیلی گسترده‌ای است وفرصت دادوستد عقیدتی پیش

بالا: «تونی می‌لام» (نویسنده وکارگردان) و «آرتوروروستر» (فیلمبردار فیلم: صخره سفید)
پائین: «ریچارد دانر» کارگردان «طالع نحس» که با آن به‌شهرتی فراوان رسید





...می‌آید. در تهران مردم می‌توانند بیشتر همدیگر را ببینند وباهم گفتگو داشته باشند. تهران نه مثلاً یك بازارفروش فیلم است ونه یك رویداد فرهنگی. ترکیب جالبی ازهردوی این‌هاست».

ریچارد دانر

– فیلم «طالع نحس» که درقسمت جشنواره جشنواره‌ها به نمایش گذارده شد قبلاً درآمریکا وانگلیس باموفقیت تجارتی غیرمنتظره‌ای روبرو شده است. این فیلم را ریچارد دانر کارگردانی کرده که قبلاً سه فیلم بلند ساخته – «۱۵ – ×» ، «نمك وفلفل» و «تووینکی» – که هیچ‌کدام از نظرفروش زیاد موفق نبودند.

ریچارد دانر بیشتردرتلویزیون کار کرده و کارگردانی آثارمشهوری‌را به‌عهده داشته ازجمله چند تا ازفیلم‌های هفته واولین «کوجاك». اما سبك کار او درپرداخت‌داستانی‌به‌نام «ضد مسیح» که سرانجام با عنوان «طالع نحس» بروی پرده آمد ، واکنش پیش‌بینی نشده‌ای را از جانب تماشاگران موجب گردید. این موفقیت که حتی خود دانررا هم شگفت‌زده کرده ، منجربه‌تحکیم موقعیت واعتبار او نزد اربابان صنعت سینما گردیده وازجمله مارلون براندو موافقت کرده است دانر کارگردانی فیلم بعدی او – یك پروژه چند میلیون دلاری با عنوان «سوپرمن» – را بعهده بگیرد. با دانر گفتگوئی داشتم درمورد چگونگی ساختن «طالع نحس» ونظر شخصی خودش‌درباره مسائلی‌که درفیلم مطرح می‌شود...

طرح ساختن «طالع نحس» توسط‌هاروی برنارد تهیه‌کننده‌اش آغاز گردید. یکی‌ازدوستان او‌که درلوس‌آنجلس یك بنگاه تبلیغاتی دارد و درنهضت گرایش به مسیح فعالیت می‌کند، روزی به‌او‌گفت : چرا فیلمی درباره این پیش‌بینی‌که بعد ازتولد مسیح ، روزی ضدمسیح هم تولد خواهدیافت نمی‌سازد؟ هاروی این‌فکر را‌پسندید، بلافاصله به خانه رفت وبرای اولین‌بار درزندگی کتاب مکاشفات یوحنی را خواند. بعد دیوید سلتزر را‌که درچند فیلم مستند با او کار کرده‌بود برای نوشتن فیلمنامه استخدام کرد.

■ چطور شد تصمیم گرفتید محل حادثه انگلستان باشد؟

– فیلمنامه برای محیط انگلستان‌نوشته شده بود. باضافه اینکه فیلمسازی درانگلستان نسبتاً ارزان‌تر است. وقتی داستانی را می‌خوانید نخستین‌تصورات وصحنه‌هائی که به‌مغز تان‌می‌آید، برای همیشه همراهتان خواهد ماند. من درتخیلم محیط داستان‌را درانگلستان‌دیدم‌که ضمناً انتخاب خوبی هم بود. مقام سفارت‌کبرای آمریکا در انگلیس موقعیت بسیارمعتبری‌است وازنظرداستان می‌بایست‌که پدر بچه به دستگاه حاکمه آمریکا نزدیك باشد. والبته تصور اینکه سفیرآمریکا در انگلستان روزی رئیس جمهور آمریکا بشود چندان مشکل نیست. بطورکلی این موقعیت ومحیط انگلستان برای‌داستان مناسب‌بود – همان حال وهوائی بودکه می‌خواستیم.

■ آیا شخصاً به پیشگوئی مربوط به‌ظهور ضد مسیح اعتقاد دارید؟

– بگذارید اینطوربگویم : من فکرنمی‌کنم روزی زمین دهن بازکند وازآن هیولائی‌بیرون بیاید ، با چهارپائی جفت‌گیری‌کند وضد مسیح بیافریند. اما معتقدم‌که ضدمسیح امروز میان ما هست – همیشه بوده است . ضد مسیح ظلم انسان نسبت به انسان‌است ونسبت به‌طبیعت . فکرمی‌کنم ممکن است ضد مسیح روزی درهیئت یك رهبر سیاسی ظهورکند. بهرحال ازنظرمن ضد مسیح بیشتر یك مفهوم فلسفی است تا یك موجود.

■ درباره‌عددجادوئی۶۶۶فیلم‌چه‌می‌گوئید آیا به قدرت جادوئی اعداد اعتقاد دارید؟

– نه . گواینکه این موضوع چندین‌بار به من ثابت شده‌است . دراین زمینه مطالعه‌کرده‌ام ، اما هیچوقت آزمایشی انجام ندادم . درزندگی تصادف‌هائی پیش می‌آید – که شاید هم تصادفی نیستند. فکرمی‌کنم «طالع نحس» درواقع دوفیلم متفاوت است‌که یکی ازآنها مخصوص کسانی‌است که معتقدند قدرت‌های شیطانی وجود دارند. از نظرمن وازنظر بازیگران– وانگیزه‌هایشان– فیلم را باید اینطور توجیه کرد‌که آدم‌های این فیلم موقتاً دچار جنون می‌شوند– چیزی‌که برای‌همه گاهی پیش می‌آید ، ووقتی این جنون موقت با تصادف‌های غیرقابـل توضیحی همراه باشند ، انسان دست به اعمال جنون‌آمیزی می‌زند.

■ آیا هدایت بازیگرخردسال مشکل‌بود؟

– هاروی استیفنس؟ کار من با او به‌این ترتیب بودکه من چیزی راکه ازاو می‌خواستم ابتدا دقیقاً درذهن مجسم می‌کردم وبعد سعی می‌کردم آن را به نحوی ازاو دربیاورم . هنگام فیلمبرداری او فقط چهـار سال ونیم از سنش می‌گذشت وازنظر انضباط فکری به اندازه یك طفل شش ماهه رشدکرده بود . او نمی‌توانست یك خط فکری را برای مدت زیادی دنبال‌کند ، شرکت درفیلم برایش فقط یك بازی بود . در صحنه‌هائی‌کـه با او داشتم حفظ تداوم عملاً غیرممکن بود وما ناچار می‌شدیم صحنه‌ها را به نماهای زیادی تقسیم‌کنیم . اما بهرحال من از شرکت دربازی‌های او لذت می‌بردم ، برایم کار لذت‌بخشی بود.

■ قبلاً با بازیگرخردسال کارکرده‌بودید؟

– بله . درتلویزیون ، بدفعات زیاد.

■ فکر می‌کنید چطورشدکه«طالع‌نحس» تا این حد موفقیت‌کسب‌کرد؟

– اگرجواب این سئوال را می‌دانستم ، ظرف یك سال بازنشسته می‌شدم.

■ ولی‌بطورکلی فکرمی‌کنیدعلت‌موفقیت این نوع فیلم‌هـا – مثلاً «بچه رزمری» یا «جن‌گیر» چیست؟

– مردم همیشه نسبت به ناشناخته‌کنجکاو هستند ومایلند هراس روبروشدن با آن‌را تجربه کنند. داستان‌های علمی – تخیلی کم‌کم از مد افتاده است شاید به این دلیل‌که ثابت شده نه در ماه موجودات جاندار یا ذیشعوری هستند ونه در مریخ . اما واقعیت انسان – اعماق‌ناشناخته ضمیر بشر– همیشه با ما هست وچند فیلمی‌که اخیراً با این مسائل سروکار داشتند همه موفق بوده‌اند. بدنبال این‌فیلم‌های اولیه چندفیلم تقلیدی ساخته شدکه با شکست روبرو شدند. دلیل آنکه «طالع نحس» فیلم برجسته وخوبی شده ، اینست‌که بعد از «بچه رزماری» و «جن‌گیر» فیلمهائی ساخته شدندکه همه‌اجتماعات سری شیطان‌پرستی‌داشتند، اشباح داشتند ، شیطان داشتند وخشونت . من «طالع نحس» را نه یك فیلم خشن میدانم ونه یك فیلم ترسناك . ازنظرمن «طالع نحس» یك فیلم پردلهره ومرموز است . می‌توانستم فیلم خشن وتهوع‌آوری بسازم . غریزه بخصوصی را دنبال‌کردم ، ونتیجه رضایتبخش ازآب درآمد. من جوابی برای معمای فیلم ندارم . فقط احساس می‌کنم بخش عمده موفقیت فیلم ناشی ازاین‌باشد که تماشاگرسالن سینمارا هیجان‌زده ترك می‌کند بی‌آنکه جواب نهائی را دریافت‌کرده باشد. البته این احساس را هم دارم‌که‌فیلم بشکل مناسبی ساخته شده است.

جدی می‌گویم – مثلاً به «جن‌گیر» یابچه رزمری نگاه‌کنید ... هزینه تهیه «بچه‌رزمری» بین پنج تا شش میلیون دلار بود و «جن‌گیر» با یك بودجه دوازده میلیون دلاری ساخته شد و «آواره‌ها» با ۱۴ میلیون دلار. ازنظرنماهای با جرثقیل‌گرفته شده ، ازنظراجرای تروکاژ من «طالع نحس» را قابل قیاس با هریك ازآنها می‌دانم وما تمام این‌کارها را فقط با دومیلیون وهشتصدهزار دلار انجام دادیم.

■ ازنظر تروکاژ«جن‌گیر»خیلی‌نقص‌داشت.

– بله . من درصحنه‌ای‌که تختخواب برای باردوم بالا میرود ، سیم‌هائی‌که تختخواب را بالا می‌کشید دیدم.

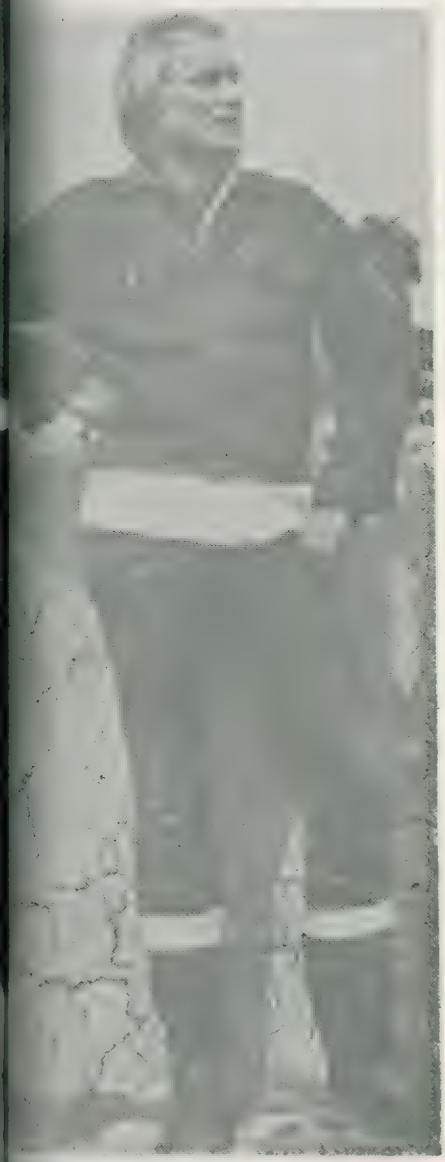
■ گویا قراراست‌سه‌فیلم‌دنباله «طالع نحس» بسازند. آیا شما روی آنهاکار خواهیدکرد؟

– نمیدانم . هاروی برنارد ومن سه داستان دیگر داریم . اگر کمپانی فوکس ساختن آنهارا به من واگذارکند، بسیارخوشحال‌می‌شوم . برای آنکه ازفیلم دوم به بعد ما به تخیل درباره آنچه که ممکن‌است درآینده پیش آید می‌پردازیم . میدانیدکه بروایت انجیل تاکنون ضد مسیح‌های زیادی بوده‌اند اما آخرین ضد مسیح‌که مبارزه نهائـی میان نیکی و بدی را سبب می‌گردد تنها باظهورمجدد مسیح نابود خواهد شد. تصور می‌کنم کـه چهارمین وآخرین فیـلم ، چیز فوق‌العاده‌ای بشود . البته هنوز خیلی ازمسائل هست‌که باید درباره آنها تصمیم گرفته شود.

Vizi privati, ubbliche virtu

نگاهی به :
«گناه خصوصی و تقوای عمومی» «میکلوش یانچو»

از : فریدون معزی‌مقدم





«کشوری پهناور دردرون جنگلهای انبوه درختان پیر وسالدیده همه درسبز سرسبز . در عمق سبزه زارهـای انبوه قصری‌ست . صدای موسیقی می‌آید . موسیقی سرزنده سرخوش . سوارنظامان درنیم‌تنه‌های‌آبی‌وسیمین، رامشگران سپیدپوش برسکو به رامشگری ، و . . . تمام برهنه جوانی باتبسم بی‌وقفه ، درون‌آب می‌جهد، بیرون می‌آید ، تپانچه‌ای‌بدست می‌گیرد وبسوی آسمان شلیك می‌کند ، و با ترزا زنی‌که زمانی دایه‌اش‌بود به‌مغازله ومواقعه‌ای‌بعید وشوخ‌طبعانه مشغول می‌گردد .

او وارث تخت وبارگاه است ، بارگاهی‌که دیگروجودندارد، درعصری‌که فقط درافسانه‌های جن‌وپری واپرت‌ها زندگی را ادامه می‌دهد.

والسها ، پولکاها وطنین شیپورها ما را به دنیای «یکی بود یکی نبود» می‌برد . دراین منظر هماهنگ سرخوش کودکانه نخست با وارث تاج وتخت ، دایه پیشین او وخدمه قصرروبرو می‌شویم سپس‌بتدریج – شخصیت‌های‌دیگرداستان وارد می‌شوند . زوجی از راه می‌رسند : «دوك» و «سوفیا» آنها جوانند وزیبا ومثل دیگران‌آنها نیز همیشه پرتبسمند . آنها بیکدیگر – نشسته برتابی – لبخند می‌زنند ، آنها وارث تاج وتخت را درآغوش‌می‌گیرند. آنهادوستان، عشق‌ورزان، سرسپردگان وشرکای‌جرم پسر ارشد امپراتورند. آنها توطئه‌ای شکست‌خورده را علیه امپراتور پشت سر دارند. هم داستان‌هایشان به‌بند افتاده‌اند ودستگیری خودشان قریب‌الوقوع ونزدیك است.

ژنرالی با ملتزمین‌اش ازراه می‌رسد. اما آنها را دستگیرنمی‌کند. فقط به وارث تاج‌وتخت می‌گویدکه پدرش، امپراتور، اورا درپایتخت می‌طلبد چـرا ؟ شاید برای سرپوش‌گذاری برفاجعه ، برای‌پرهیز ازمحکوم‌کردن پسرتوسط عامه . برای دوری ازپذیرفته شدن این اندیشه‌که پسر امپراتور برعلیه پدر خویش توطئه می‌کند– شاید به‌این خاطرکه حکایت پسرمسرف را برایش بگوید . . . یا ، یاوه‌ترین فرضیات ، به‌این خاطر که بگوید پسرش مهجور ودیوانه است .

اماژنرال‌قصررا بعدازشرکت درشوخی‌های کودکانه جوانها وخوارشماری «قدرت» ، بدون ولیعهد ترك می‌کند.

«دوك» ، «سوفیا» وولیعهد قصر را از دهاتی‌ها، آکروباتهای سیرك، رقاصان تماشایی، اشرافزادگان جوان لبریز می‌سازند وکم‌کم آنها را به‌فضا ومحیط پرهرج ومرج غریبی‌می‌کشانند. برهنگی ، تن‌ورزی ، عشق برای همـه شیوه طبیعی رفتـار می‌شود ، لحظه‌ای از «شورش وحدت یافته» علیه‌آداب‌ورسوم پدران، فاجعه‌ای که قصد به ترك قصر وشیوع دارد . درچنین احوالی اگرژنرال وملتزمینش وباضافه دومشاور مذهبی بازگردد تا وارث تاج وتخت‌را دستگیر کند– اشرافزادگان جوان‌که دراین فاصله مبدل به نگهبانان «هرج‌ومرج هماهنگ» شده‌اند به‌او اجازه بردن شاهزاده زیبایشان را نخواهند داد وپیش ازآنکه اورا بیرون بیندازد روی‌گاری کاه درازش خواهندکرد ، لباسش را درخواهند آورد وبرصورتش ماسك امپراتور خواهند زد . بعد ، فراز قصر قصه‌های جن وپری را مـه می‌پوشاند، میهمانان‌پرسروصدا ناپدید می‌گردند، پیاده قراولان وخدمه وآکروباتهای سیرك از آنجا می‌روند . سربازها می‌آیند . درزمینهای اطراف قصر اردو می‌زنند صبر می‌کنند.

درداخل قصروارث تاج‌وتخت، دایه پیشین او ، دوك ، سوفیا وماری درانتظارند تا دستگیر شوند. آنها خودرابرای‌یك محاکمه‌که امیدوارند جنجالی شود آماده می‌کنند ، وبسلامتی‌افتضاحی که امپراتوررا مجبوربزندانی‌کردن آنها خواهد کرد می‌نوشند.

ژنرال ومشاورین مذهبی‌اش همراه با پنج مرد درلباس فراك به‌قصر بازمی‌گردند. یك‌وزیر کابینه نیز می‌آید. روی زمین‌که دیگرسبزسرسبز نیست بلکه سرخ وپائیزرنگ است ، مردان جدی وانعطاف‌ناپذیر اشارات ردوبدل می‌کنند ، قدم می‌زنند ، رژه می‌روند. ویك روز صبح ، صبحی درخفقان مه ، پنج مرد فراك پوشیده درحالیکه پنج تپانچه سیاه دردست دارند به اندرونی قصر داخل می‌شوند.

روی میزی پیچیده درچلوارسفید ، وارث






تاج وتخت، سوفیا، دوك، ماری ودایه بی‌حرکت درازکشیده‌اند، درانتظار، سنگوار.

مردان سیاهپوش با تپانچه‌ها هدف‌گیری می‌کنند وپنج بار شلیك می‌کنند. آنهـا را می‌کشند. سپس اجساد اضافی ناپدید می‌شود، اما جسد ولیعهد وماری لباس پوشانده، آرایش وپالایش شده دردوتابوت مجلل قرار داده شده است.

موضوع این است که آنها بخاطر عشق خودکشی کرده‌اند، او (ولیعهد) شـاهزاده‌ای تاجدار با عالیترین منش‌ها، او (ماری) دختری معمولی ازمیان عامه. آنها عاشق یکدیگر بودند. درپایان چنین بما میگویند وازآنجاکه قوانین کشور نمی‌گذاشت تاآنها بهم برسند آنها ابدیت مرگ را به زندگی‌ای ناکام ترجیح دادند. این ماجرا ممکن بود اشك بچشمانتان بیاورد».

* * *

پس ازمرور داستان فیلم، حالا گفتگوی «الیزابتاریز» را با «میکلوش‌یانچو» درباره‌این فیلم دنبال می‌کنیم.

■ **امپراتوری‌که شماآنرادرفیلمتان‌شناسایی نمی‌کنید اما به‌آن اشاره داریدکدام است؟ چه ویژگیها و ارزشهایی در آن مطرح است؟**

□ یك‌امپراتوری خیالی‌ست. چراکه بهتر است بجای مورد معین وخاص مورد تخیلی را مورد استفاده قرار داد. مصنفین «اپرت» ها نیز همین‌کاررا می‌کردند. آفن‌باخ، برای مثال، همیشه برای رساندن فکرواندیشه‌اش‌وشوخی‌های مربوط به‌زمان خودش‌ازکشورهای خیالی‌استفاده می‌کرد... مثل امپراتوری گرولشتاین.... یك امپراتوری خیالی(گرچه درمورد این فیلم اشارات دقیق میان اروپایی هست)، به مؤلف آزادی بیشتری می‌دهد تا آنچه راکه می‌خواهد بگوید.

در «گناه ولذت»، امپراتوری – یعنی قدرت – احتمالاً بیشترخیالی است تا فیلمهایی که دردهه شصت ساخته‌ام بهرحال درهردوفیلم "Roma vivaole Cesare" و "La tecnica e il vito".

«امپراتوری‌که به‌آن اشاره می‌شود تجرید وانتزاع محض است. درموازات این تجربـه امپراتوری «گناه ولذت» درخدمت بیان یك قدرت است.

این قدرت یك‌قدرت سمبلیك‌است، قدرتی پدرسالارانه... ونه صرفاً قدرت یك پدر. پدری‌که ما به‌آن اشاره داریم ضمناً امپراتورهم هست، اما او، بالاتر ازهمه چیز، حافظ خرد است یعنی حافظ شعائر همه‌ی امپراتورها. و او با حق الهی‌ست‌که چنین است، چراکه این خود خداوند است‌که نگهبان وحافظ قدرت امپراتور است. ازاین روست‌که امپراتور شخصیتی ماورا طبیعی ومنزه ازگناه وخطا می‌شود وپدر تمام بندگانش‌که خامی ونابالغی مفروض ومحرزاند. آنچه بوقوع پیوسته است این است‌که مکانیزم کلیسیایی (مذهبی) درقدرت رسوخ‌کرده است. شخصیت اصلی فیلم نه فقط نمایشگر این است‌که بندگان امپراتور خام ونابالغ نیستند بلکه این مطلب‌کـه این مکانیزم یك اراده ارتجاعی و محافظه‌کار را اخفا می‌کند».

■ **شما اختلاف را میان آنهاکه قدرت را دراختیار دارند وآنهاکه ندارند(منظورقربانیان قدرت است)، ازسطح روابط سیاسی دراعتباری لفظی، به سطح روابط شخصی – تا آن حدکه اختلاف میان پدروپسر را بما ارائه می‌کنید – بالا وپائین می‌برید. این برای شما چه مفهومی‌دارد؟**

□ این‌کار بمن امکان داد تاکلاهبرداری مکانیزمی‌که شاهزادگان را وادار می‌کردکـه بدون خشونت آشکار با خوبی بندگان خودرا فریب دهند – چراکه مدعی بودند بنام انسانیت بزرگ عمل می‌کنند – آشکار سازم. هم‌چنین این‌کاربمن‌اجازه داد تاگیج وگنگ سازی ورمز و رازپردازی‌که پشت آن روابط قدرت پنهان می‌شوند را نشان‌دهم. یك پدر پرقدرت باپسرش بلافاصله به خشونت متوسل نمی‌شود.

شخصیت اصلی این فیلم درواقع براین پیچیدگی بازی می‌کند یعنی برلبه‌ی آزادی‌ای که موقعیتش به او داده است.... بزبان دیگر، همان عقیده ونظر امپراتوری‌که او وارث‌آنست. ازآنجاکه او وارث (ولیعهد) است. او تنهاکسی است‌که می‌تواند بخود اجازه عصیان علیه پدررا بدهد. اما قدرت پدرسالاری نسبت به فرزندانش (که آنها نیز صاحب قدرتند) مادامیکه معتقد باشد اشتباه فرزندان موقتی است مهربان و با محبت است. وقتی متوجه شودکه اشتباه وخلاف تمایل به ایجاد قدرتی بجزآنچه‌که اوست دارد بلافاصله به خشونت متوسل می‌شود. آنها چنین چیزی‌را پیش‌بینی نمی‌کنند، مثل پلیسهای‌فرانسه در ۱۹۶۸، وکسی می‌آیدکه انقلاب خیالی را مضمحل سازد.

■ **ازچه نقطه‌نظر «گناه خصوصی وتقوای عمومی» (گناه ولذت) را می‌توان‌فیلمی‌تاریخی بحساب آورد؟**

□ درطرح اولیه فیلم آنقدر این موضوع مهم‌نبود صرفاًکه‌نتایج‌یك‌وضعیت، درفیلمبرداری عوامل اصلی معین شدند: رقصها، موسیقی، کل فضا ومحیط – که رنگ‌وبوی اروپایی‌به‌جامعه‌ای که داستان درآن اتفاق می‌افتد، داد.

درمحیط وفضا حقیقت تاریخی هست، اما بدون نامها، حقایق واماکن مشخص. اینجا نیز ما داریم بازی می‌کنیم: آدم هرگز نمی‌تواند بگویدامپراتوری که‌به‌آن‌اشاره می‌شودامپراتوری اتریشی – مجارستانی است، اما درتمام لحظات احساس‌می‌کند چنین‌است. برای‌مثال یونیفورمها دقیقاً متعلق به همان دوره است، سرود ملی

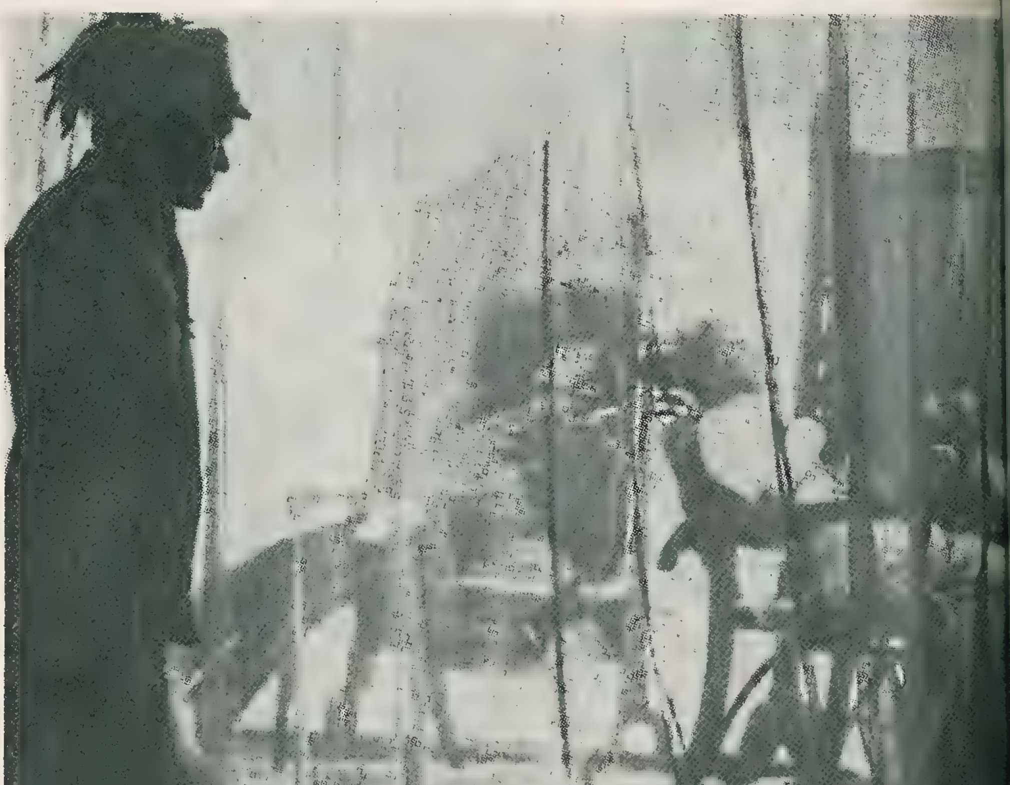


امپراتوری هاپسبورگ را می‌شنویم. اما وارد تاج‌وتخت وبرهنه این‌طرف وآنطرف راه می‌رو واین «بازسازی تاریخی» را ازپنجره با اردنگ به بیرون پـرتاب می‌کنند. و بالاخـره ایا «پیچیدگی» آخرین‌هست‌که فیلم برآن ساختار شده است: درآغاز محیط وفضای تاریخی‌مطبوع وجذاب نشان داده می‌شود اما خیلی زود ما آنچ راکه پشت این زیبایی‌ست آشکار می‌کنیم. اما مقصودم این نیست‌که ما به نمایش یك جذابیت نشسته‌ایم آنطوریکه دربعضی ازفیلمهای تاریخی اسطوره‌ای بجای متضادش‌جانشین می‌کنند. مثلاً «وسترن»هایی را درنظر بگیرید، که (درآن) کاوبوی قهرمان‌مآب توسط سرخپوستان تحقیر شده به حضیض‌کشانده می‌شود. در«گناه ولذت» ماکوشش کردیم امکان‌هرنوع‌اسطوره را مضمحل سازیم یعنی ضعف و راز ورمزپردازی‌تمام اساطیر را نمایش دهیم.

■ **شماگفته‌ایدکه «گناه خصوصی وتقوای عمومی» (گناه ولذت) فیلم «متفاوتی» ست. چرا؟**

□ اخیراً من درفیلمسازی بسیار مشروط ومحدود شده بودم. محدود ومشروط در ذهن خودم وتوسط روش فیلمبرداری فصل‌های فیلم. برای سالها من زندانی فصل‌های بلندکه نمایش (تئاتری) هستند بوده‌ام – نمایش‌هم ازنقطه‌نظر تکنیك و هـم از نقطه نظر محیط و فضا. از تکنیك مرادم امکان دیـدن تمام صحنه‌درنمای کامل‌است‌ازاین‌روحرکات‌بازیگران بیشتر حامل معنی و مفهوم است‌تاچهره، شکلکها





وقیافه گرفتن‌هایشان . حرکات کوچك مشخص نیست تنها حرکات شدید مشخص است (هموزن ومشابه قیافه گیری خشن بازیگران تئاتر) . بدیهی است که این نمایشگری تدوین وپیوند وتعویض زوایا ندارد اما جذابیتش دراین حقیقت نهفته است که تماشاچی احساس می‌کند او دارد واقعه را همانطورکه دارد اتفاق می‌افتد (بطورکامل وبمجردی که وقوع پیدا می‌کند) می‌بیند . تماشاچی می‌داندکه بازیگران «واقعی» هستند صدایشان حقیقی‌ست . که بازیها و حرکاتی که آنها به بدنشان می‌دهند وآن بدن‌ها واقعاً وجود دارند. درفصلهای بلند نیز چیزی شبیه این است: تمام منظر در دید شماست همانگونه‌که تمام سن (درتئاتر) درمحاصره دید شما قرار دارد .

تکنیك کار دکومانتر (مستند سازی) است اما مستند نیست چراکه بازی می‌شود . بنابراین خیلی مشابه تئاتر می‌شود . روشی‌ست‌که حکایت گوئی را فقط ازیك جهت مشخص‌وتعیین‌می کند، چراکه انسان نمی‌تواند حوادث همزمان را یکجا نشان دهد وباید فقط یك حادثه را انتخاب‌کرده وبرروی آن‌کارکند . روش قبل ازهرچیز همخوانی دارد باآنچه‌که «سینمای ایده‌ئولویك» ممکن‌است عنوان واصطلاح کنیدکه یعنی‌فیلمهایی که قصد وخطابشان بشکل اجتناب‌ناپذیری فقط مشتی ازمردم را نشانه می‌کند.

این برای من بسیار مشکل‌بود ، برای‌اینکه هرگز نخواسته‌ام فیلمهایی بسازم‌که برای خودم ورفقایم باشد. شکل‌گیری کلی من درسینما شامل اجتماع وارتباط با جامعه است . ازاین‌رو این احساس درمن بوجود آمدکه «غیر» وبی‌کس‌و

کار شده‌ام .

به این ترتیب «گناه ولذت» ازدرون میل وآرزو درحس چنین وضعیتی بعنوان یك فیلم «متفاوت» متولد شد. آخرین فیلم من «الکترا» یازده فصل (سکانس) دارد اما این فیلم سیصدو چهل‌وسه فصل .

■ یك‌وقت شماگفتید«فیلمهای من‌فیلمهای کوچکی هستند ، محدودند ، ومقبول بعضی از افراد جامعه ، فیلمهای واقعی برای سینمای‌واقعی نیستند ، ساده ساخته می‌شوند ، اگر بشودگفت نویسندگی بادوربین . . .» منظورتان ازسینمای واقعی‌چیست ؟ آیا منظورتان«سینمای عمومی‌تر» ازآنچه که شما «کوچك ومحدود» اصطلاح کرده‌اید ، است ؟

□ همه‌ی سینماروها می‌دانند منظور از «سینمای عمومی‌تر» چیست . یك تماشاچی‌واقعی نمی‌رود یك فیلم مجارستانی را ببیند او می‌رود فیلم‌آمریکایی‌تماشا می‌کند. «سینمای عمومی‌تر» مثل «ادبیات عمومی‌تر» نیست. سینمای‌عمومی‌تر قدرت اقتصادی وسازمانی‌ست‌که یك فیلم دارد . فرض‌کنید سالی دوهزارفیلم ساخته می‌شودکه ازاین دوهزارفیلم تنها هزارفیلم به بازار طبیعی وعمومی راه پیدا می‌کند. وبه همین نحو . . . می‌شودگفت حدود پانصد فیلم یعنی یك چهارم تولید سالانه نود درصد سالنهای سینماهای جهان را دراختیار می‌گیرند. این نمایشگر یك قدرت عظیم فرهنگی وخرده — فرهنگی‌ست . این آن چیزی‌ست‌که «سینمای عمومی‌تر» هست .

■ ضمناً آیا ، به این خاطر «عمومی‌تر» نیست‌که شارح عقیده‌ها ، ارزش‌ها ، الگوهای کرداری طبقه حاکم ست ؟ بنظرشما هیچگونه رابطه‌ای بین‌قدرت‌اقتصادی وپیوستگی‌ووفاداری به پاره‌ای ازمدل‌ها وارزشها نیست ؟

□ محتوی ، ارزشها ومدلها درسینما بحساب نمی‌آیند. اما نباید تصورکنیدکه می‌توان یك فیلم بدعت‌گذار وغیرمتعارف درچهارچوب چنین سینمایی ساخت . یك‌بار هنگامیکه با مدیر یك شرکت مهم پخش فیلم‌که خیلی مرا تحویل می‌گرفت(یا اینطورنشان‌می‌داد) صحبت‌می‌کردم باوگفتم چرا تابحال او یکی ازهمین فیلمهای مجارستانی راکه «به‌به چه‌چه» می‌کند نخریده است . او جواب داد این‌کار غیرممکن است . چراکه اگر او فیلمی‌را برای پخش عمومی‌برنامه کندکه متفاوت‌باآنچه‌که مردم بآن‌عادت‌کرده‌اند باشد او اعتماد مردم را برای همیشه ازدست خواهد داد . این بطور آشکار معنی‌اش این است که قدرتهای سینمایی‌کنترلی را اعمال می‌کنند که آنقدرها برمحتوی وایده‌های یك بیك فیلمها نظر ندارد‌که برپیام‌کلی آنهاکه باید با دیگر فیلمهای سازمان «هم‌جنس» باشد.

■ بنابراین شما مطلقاً راجع به این مسئله که یك فیلم «متفاوت» بتواند به جامعه‌ی گسترده‌تری راه پیدا کند بدبین هستید ؟

□ خیر، زیراکه مردم عوض می‌شوند . آنچه‌که‌پنج‌سال پیش‌ممکن‌نبود امروزممکن‌است. آنچه‌که امروز ممکن نیست چند ماه دیگر ممکن می‌شود . درواقع ضرب وریتم این تحول مرتباً درحال سرعت‌گرفتن است . سینمایی‌که خودرا بعنوان «عامه پسند» تعریف وتعیین می‌کند زمینه‌ها ومدل‌های مشابهی را بدون ابداع هیچ چیز جدیدی تکرار می‌کند. بطورعمومی وکلی اگرصحبت‌کنیم این سینما خودرا نه به این دلیل که خود چنین می‌خواهد بلکه به‌این دلیل‌که تهیه‌کنندگان وپخش‌کنندگان ازخطرکردن در هراسند تکرار می‌کند . اینان ترجیح می‌دهند به مسیرهموارشده بچسبند. اما اگر تهیه‌کننده یا پخش‌کننده شجاعی‌پیداشودکه بشما امکان‌ساختن چیزی تازه را بدهد شما می‌توانید پیروزی معجزه‌آسایی راممکن سازید، چراکه عملاً مردم درجستجوی شیوه‌های تازه درسینما هستند . بلابالاژ درکتابش ماجرای قابل مثالی را حکایت می‌کند. گویا یکی ازرفقای روشنفکرش‌نوکرش را برای‌اولین‌بار به سینمامی‌فرستد. مردهراسناك بخانه برمی‌گرددکه نمایش وحشتناك بود وپرده مرتباً سرهای بریده شده‌ای را نشان می‌دادکه البته مقصودش «کلوزآپ»ها بوده . امروز حتی یك بچه سه چهار ساله ممکن نیست چنین فکری بسرش بزند. انسانیت درحال رشد است .

* * *

مگر نمی‌شود «رها» شد. این دوره رهایی آغازش مشخص شد. پایانش معلوم نیست . به سخنان خود یانچو هم که تکیه کنیم فکرمی‌کنیم تا تهیه‌کننده شجاع دیگری پیدا شود برای این فیلم غیرمتعارف ولابد صاحب ابداع باید مشتری پیداکرد . بعضی‌هارا بیخود اذیت وآزارمی‌کنند مشکل یانچو «موضوع» است‌که نمی‌دانم چرا دم دست او چیزی‌پیدا نمی‌شود واین‌همکار ایتالیایی اخیر (جوانا گالیاردو — سناریست همکار چهار فیلم آخر یانچو) هم گویا کارچندانی را بعهده ندارد . مشکل یانچو «تکنیك» نیست‌که حالا با علم‌کردن سیصد وچهل وچند فصل این فیلم درمقابل یازده فصل الکترا خودرا کاملاً در وضعیت جدیدی تصورکند. اولاً که حقه‌ای در کار است وآن اینکه فصل‌های طولانی مألوف یانچو بجای خودش باقیست منتها هرتکه فیلم چند تا ازاین فصل‌های طولانی را یا پلان‌های سکانسی را قطعه قطعه‌کرده وبه ترتیب یکی از این ، یکی ازآن ، یکی از آن دیگر را سرهم چسبانده است . تقطیع‌های ناگهانی‌که درفیلم هم هست بیشتر ازاینکه وظیفه‌ای دربیان بصری فیلم بعهده داشته باشد درجهت تذکر این مطلب که به خدا من دیگر آن یانچونیستم . «متفاو[ت] شده‌ام و . . . حالا خودمانیم مگر نمی‌شود [...] یانچو را دوست نداشت (اگرقصدت درفستیو[ال] شاخ درآوردن نباشد وحتی اگر خودکارگر[دان] بگوید یافتم وتو بدانی‌که‌کار همیشگی‌اش بدنبال کرده . این کتاب زندگی‌یك هنرمند خو[ب] است‌که بهرحال هرچه هم «خیال»کند وعر[ق] وبنگ وحشیش داشته باشد باز زندگی ذهنی‌[اش] ازنقش نقش هرپرده‌اش (که به‌باطل خیال تحـ[ـمیل] درآن‌دارد) خوانده می‌شود؟ مگرمی‌شود درمقا[بل] بهار وجوانی سینمایی یانچو بی‌تفاوت نشست[؟] مثلاً دارد حرفهای دست چپ وراستی می‌زند مگرمی‌شد بخاطر آن هلیکوپتر سرخ خنده[دار] پایان الکترا ، «الکترا» را دور انداخت . [...] یانچو همیشه فیلمهای خوب وتماشایی می‌سازد این یکی‌که تماشایی‌ترین است همه‌اش سرشار ا[ز] تابلوهای جوانی وشباب ست ، برهنگی ست شبنم سحروحباب شامپانی وحریروپوستهای‌کبو[د] وتن‌های سالم وخوش‌تراش است . بازی آزادی واختیار است . بازی امکان(شیرین‌ترین بازی) است . بازی جوانی است . بازی امکان‌که ما[ل] جوانهاست وحسرت ودلتنگی وحسادت ما جوانی پشت سرگذاشته‌ها . اماآن«متفاوت»که می‌گوید بله درست است اینجا دیگر پای سازمان سینمایی مجارستان درمیان نیست . برهنه‌هایش برهنه‌ترند بسیارترند دریده‌ترند وچیزی‌که دردم‌آخر به قلب می‌زند اینکه چه خوش مردند این خیره‌سران‌گسسته . اینهاکه طعم هیچ انگوری را نچشیده نرفتند ، شیرین‌لبان نبوسیده نرفتند، ابریشم واطلس نپوشیده نرفتند ، شهد عشق همه را ننوشیده نرفتند ، پایکوبی نکرده نرفتند ، تن ندیده وعشق نورزیده نرفتند . دیگر چکارشان بود دراین دنیای پیرخلق‌نگهدارنده مصلحت‌های پفیوزمآبانه کفتارصفتان‌که نمی‌توانند عاشق‌باشند که تبسم فراموششان شده وشراب به‌کامشان زهر است .

اما این فضای اتریشی — مجارستانی را کاریش نداریم خودش نیز می‌گوید «بگیریم» و «رهاکنیم» . باشد . ایتالیا ویوگسلاوی هم بجای خود . این فیلم با تمام وجود مجارستانی است باتمام ذراتش‌یانچوئیست وجزاینکه شاعرانه وعاشقانه قبولش‌کرد و «هرج ومرج» را ناشی ازخستگی ذهن دانست‌که آدمیزاد هم ازاین درد به میان آتش می‌جهد— که بمیرد اما نگند— چاره‌ای نیست . این حرف خوش ودردناك یانچو وتعمیم امروزی آنست . فقط باید منتظربود تا یانچو از رودربایستی وجبهه‌داری با خود خارج شود . وگرنه خوشبختانه «رها» شده است واین چیزیست‌که سینمای یانچو تابحال‌کم داشت .



نوشته : استفن همبر

ترجمه : مسعود مدنی

«سینما ــ وریته» را در ساده‌ترین شکل میتوان یك روش فیلمبرداری تعریف کرد که درآن از فیلمبرداری روی دست وصدا برداری مستقیم وهمزمان استفاده میشود . اما این تعریف اساساً ناقص است ، زیرا که با تأکید برتکنیك (صنعت) فلسفه فیلمسازی را نادیده میگیرد . حال‌آنکه «سینما ــ وریته» علاوه برآنکه یك روش فیلمبرداری است، نمایانگر جایگاهی است که فیلمساز نسبت به دنیائی‌که ازآن فیلمبرداری میکند ، کسب میکند.

اما اصطلاح فوق بدلیل استفاده‌های نابجا وناشی از سهل‌انگاری ، از مفهوم واقعی بدور افتاده و وجه اختلاف میان فیلم‌های «سینما ــ وریته» و تکنیك‌های آن غالب اوقات نادیده گرفته شده است . مسلماً تکنیك‌های «سینما ــ وریته» در بسیاری از موقعیت‌های سینمائی بکار گرفته میشود ، ولی توجه خاص ما دراین‌مطلب متوجه فیلم‌های مستند سینما ــ وریته است ، همانطور که تعاریف بعدی موضوع را روشن خواهدکرد. حتی اگردرچارچوب سینماــ وریته به سبك‌های مختلفی اعتقاد داشته باشیم (که بعنوان‌نمونه بسیاری ازفیلم‌های «اندی‌وارهول» را هم شامل میشود)، بازهم میتوان از «سینما ــ وریته» بعنوان روشی سینمائی صحبت کرد که از عناصر سینمای داستانی کاملاً جداست. البته تأثیرفنون سینمای داستانی برمستندهای «سینماــ وریته» نیز مسئله‌ای جدی است. ولی درباره این دونوع سینما میتوان نظیر دوچیز مجزا صحبت‌کرد .

«سینماــ وریته» به‌اشکال‌گوناگون درتمام جهان ، بخصوص درآمریکا ، فرانسه و کانادا مورداستفاده فیلمسازان قرار‌گرفته‌است. اصطلاح «سینما ــ وریته» اولین‌بار در ابتدای دهه‌شصت درتوصیف اثر «ژان‌روش» ، موسوم به«ماجرای تابستان» بود که رایج شد. گردآوری کارهای گوناگون‌فیلمسازانی‌نظیرروش Rouch، مارکر Marker ، راسپولی Ruspoli ، پرا Perrault برا Brault ، کونیگ Koenig ، کرواتور Kroitor ، جرسی Jersey و لیکاك Leacock تحت یك پرچم ، نادیده انگاشتن گونه‌گونی فراوانی دیدگاه وسبك‌هائی است که «سینما ــ وریته» آمریکا را از «سینما ــ وریته» فرانسه وکانادا جدا میکند ، چون درکارهای مربوط به‌یك‌کشور ، یا حتی یك فیلمساز بخصوص هم تفاوت‌هائی دیده میشود . مثلاً باآن‌که «روش» و«مارکر» دارای سبك‌های ویژه شخصی‌هستند، «مارکر» فیلم «نامه سیبری» ، مارکر فیلم«ماه مه زیبا» نیست.

اما مشکل اصطلاح ، بحث را پیچیده‌تر میکند. زیرا امروزه اصطلاح «سینما ــ وریته» برچسب متظاهرانه‌ای شده است که معدودی فیلمسازان ومنتقدین مورد استفاده‌های فراوانی برای‌آن دارند. درآمریکا وتاحدی‌هم درفرانسه، اصطلاح «سینمای بی‌واسطه» را بیشتر ترجیح داده‌اند ، گرچه پذیرش این اصطلاح هم باشرط وشروطی همراه بوده است. من شخصاً اصطلاح فرانسوی را بیشتر ترجیح میدهم ، گرچه فقط بخاطرآنکه ازقدیم در ذهن تداعی‌کننده سینمای غیرداستانی بوده است. هرگاه دراین مقاله ، اصطلاح سینمای بی‌واسطه بکار برده شد ، منظور همان «سینما ــ وریته» است. موضوع مهمتر از همه ، این‌است که اصطلاح «سینما ــ وریته» را نباید بطور تحت‌اللفظی ترجمه‌کرد (Verite در زبان فرانسه بمعنای حقیقت است که ترجمه

تحت‌اللفظی اصطلاح فوق ، «سینما ــ حقیقت» خواهد شد.) زیرا دراینجا ، ادعای جانبداران این سینما نسبت به‌حقیقت برتر مورد توجه ما نیست .

عنصر اساسی «سینما ــ وریته» عبارتست از عمل فیلمبرداری از آدم‌های زندگی عادی درموقعیت‌های طبیعی وحساب نشده . حساب‌نشده بدین‌معنی‌که فیلمساز درساختن فیلم، هیچیك از اعمال کارگردان وفیلمنامه‌نویس سینمای داستانی را بعهده نمی‌گیرد. دریك فیلم«سینما ــ وریته» به‌هیچ‌کس گفته نمی‌شود چه بگوید یا چه بکند. هرنوع فیلمنامه که از قبل آماده شده باشد ، هرقدرهم کلی وکوتاه باشد در یك‌فیلم «سینماــ وریته» راه ندارد . اصولاً هیچ‌گونه راهنمائی شفاهی، عملی یا هرگونه عمل مستقیم ارتباطی ، ازطرف فیلمساز نسبت به‌موضوع در این سینما جایز نیست. فیلمساز به‌هیچ‌وجه نباید نشان دهد که یك رویداد را به دیگری ترجیح میدهد . عمل فیلمساز دراین سینما مانند عمل ناظری‌است که سعی دارد فقط باحضور درمحل صحنه (آنهم معمولاً بهمراه شخص دیگری بنام مسئول ضبط صدا) بیشتر از آنکه باید ، درجزئیات صحنه‌ای که شاهد آنست دست نبرد . «سینما ــ وریته» به رفتار حساب نشده و طبیعی اعتقاد دارد . وبی‌میلی موجود درآن به‌اعمال کنترل تاآنجاست که ازبازسازی رویدادها روی میگرداند وآدم‌ها را وانمی‌دارد برای فیلمبرداری، حرکات‌واعمال خودرا تکرار کنند. شکل مصاحبه نیز در این سینما بکار گرفته نمی‌شود ، زیرا در حقیقت استفاده ازآن نشان از یك‌رفتار جهت یافته دارد. مفهوم اصطلاح آدم‌های عادی ، از تعهد به‌روش فیلمبرداری «حساب‌نشده» ناشی میشود ومقصود ازکلمه عادی آنست که نه‌تنها از بکارگرفتن بازیگران حرفه‌ای خودداری شود ، (البته مگر آنکه آنها درنقش خودشان یعنی بازیگر بکار گرفته شوند)، بلکه همچنین فیلمساز آدم‌های غیربازیگررا درنقش‌هائی‌که خود انتخاب‌کرده، حتی‌اگرچه نقش‌خودرا بازی‌کنند ، جای ندهد. «سینما ــ وریته» از آدم‌ها غیرازآنکه بگذارند از آنهــا فیلمبرداری شود ، چیــز بیشتری نمی‌خواهد .

ضرورت استفاده از وسائــل فیلمبرداری قابل حمل نتیجه میل به فیلمبرداری در شرایط حساب نشده است. در «سینما ــ وریته» بجای آنکه آدم‌ها وادار شوند به‌سراغ دوربین آیند ، دوربین‌است‌که به‌سراغ آنها میرود. در«سینماــ وریته» فیلمساز باید آزاد باشد تا رویداد را دنبال‌کند ، بدون آنکه ازطریق حضور تکنیکی خود آنرا تحت‌الشعاع قرار دهد . ازاین‌رو ، سه‌پایه‌ها ، نورافکن‌های سنگین ، کابل‌ها وسایر وسائل فیلمبرداری استودیوهائی از صحنه کار حذف میشوند و فیلمساز بصورت خبــرنگاری درمیآید و دوربین بصورت دفترچه یادداشت او.

وظیفه تدوین دراین‌سینما ، عبارتست ازبازسازی رویداد ، آنچنانکه فیلمساز شاهد آن بوده است. یکی از نتایج این روش اینست که ، بدین‌ترتیب روند فیلمسازی وحدت می‌یابد : بدین‌معنی که انتخاب موضوع ، فیلمبرداری ازآن وتدوین‌فیلم گرفته شده بصورت مراحل متوالی ، کوششی واحد میشود بی‌آنکه وظیفه‌های مجزا به‌این‌وآن واگذار شود . بدین‌ترتیب رابطه میان رویداد حساب نشده وشکل نهائی فیلم توسط فیلمساز که وظیفه تدوین فیلم را نیز بعهده گرفته ، تقویت میشود . در این صورت فیلم‌هــای گرفته شده درموقع تدوین به‌یك‌اندازه ، هم براساس عناصر موجود وهم براساس عناصر مفقود مورد قضاوت قرار می‌گیرند.

هدف آنست که فیلم با نظم‌بندی نماها ، الحاق فصول‌مختلف یا استفاده ازسایر تمهیداتی که با واکنش شخصی فیلمساز بعنوان شاهد عینی صحنه مغایر است، چنان ساخته نشود که بااصل رویداد متناقض باشد . اما وقتی مرحله تدوین را بعنوان‌وظیفه‌ای مستقل به‌دست‌افرادی بسپاریم که در مرحله فیلمبرداری شرکت نداشته‌اند ، زمینهٔ جدیدی از تعصبات وپیش‌داوری‌ها کــه منحصراً از مشاهده فیلم‌های گرفته شده ناشی میشود ، درکار دخالت‌کرده و با تعهد فیلمساز مبتنی بر احتراز از قلب‌کردن رویداد ، مقابله میکند . البته منکر آن نیستم که مرحله تدوین، روندی‌گرینشی‌است وبالطبع لاأقل دربر دارندهٔ شکل‌یابی در موضوع فیلم است. عمل بازسازی ، خود واکنش‌های گوناگونی را ازطرف فیلمساز درمرحله تدوین مجازمیسازد. یك فیلم «سینماــ وریته» بدین‌ترتیب دربر دارنده نظر گرینشی خالق آن میشود . اما رعایت اصل عدم مداخله در رویداد مورد فیلمبرداری بعنوان نیــروی تعیین‌کننده به‌شکل نهائی فیلم نیز منتقل میشود. حتی باآنکه بدین‌ترتیب واقعیت ازپرده آگاهی فیلمساز میگذرد ، وی سعی می‌کند موضوع فیلم را بر اساس پیش‌آگاهی‌های محدودکننده شکل ندهد .

در پیروی از این تعهد است که بعضی تمهیدات رایج سینمای داستانی و مستندهــای سنتی ، بخصوص گفتار وموسیقی از زمینه کار بکنار میرود . موسیقی هرگــز درفیلم‌های «سینما ــ وریته» دیده نمی‌شود (این موضوع ازمعدود مشخصه‌های کلی‌فیلم‌های سینما ــ وریته است‌که همیشه صادق‌است.) وگفتار اگرضروری باشد فقط باید ، حقایقی را که برای دنبال‌کردن رویدادهای فیلم لازم است ارائه دهد ونه بیشتر. انگیزه اولیه‌فیلمساز درمورد موضوع هرچه‌باشد، فیلم نهائی نباید موضوع را چنان جلوه دهدکه گوئی بهانه‌ای بوده تا مورد خــاصی به اثبات رسانده شود . فقدان موسیقی حالت و گفتار راهنما جزئی از دیدگاه کلی این سینما است‌که نمی‌خواهد بیننده را در یك جهت خاص وتنها در یك جهت سوق دهد. بدین‌ترتیب «سینما ــ وریته»‌ای که ما ازآن سخن میگوئیم ، کوششی میشود در ستردن قراردادهای سینمای سنتی از چهره سینما به‌امید آنکه واقعیتی که تابحال از سایر سبك‌های فیلمسازی و رپرتاژ سینمائــی می‌گریخته بازیافته شود. سینما ــ وریته فقط به‌این دلیل دارای انضباطی شدید وسخت است که در بسیاری جهات بسیار ساده وبسیار صریح است . فیلمساز درسینما ــ وریته میکوشد تا حد ممکن موانع‌را ازمیان موضوع وبیننده از سرراه بردارد . این موانع عبارتند از موانع تکنیکی (گروه‌های فنی بزرگ ، دکورهای استودیوئی، وسائل‌فیلمبرداری محتاج به‌سه‌پایه، نورافکن‌های مخصوص ، طراحی لباس وآرایش صورت) ، موانع تهیه (فیلمنامه‌نویسی، بازی، کارگردانی) وموانع ساخت سینمائی (تمهیدات‌رایج درمرحله تدوین، اشکال‌سنتی داسانهای ملودرامی، تعلیقی وانواع آن).

«سینما ــ وریته» یك روش مفید وعملی است که براساس ایمان به‌واقعیت بوجود آمده است. «سینما ــ وریته» ازتحریف آنچه واقعیت نشان میدهد امتناع میکند . ساخت هرنوع سینما براساس یك روند گرینشی قرارگرفته است. اما بین زیبائی شناسی «سینما ــ وریته» وروش‌های سینمای داستانی وسینمای سنتی مستند یك دنیا فاصله است. (یاباید باشد) .

متأسفانه ، بعضی‌از نویسندگان معتقدند که «سینما ــ وریته» عملاً سایرروش‌های فیلمسازی را مهجور خواهدکرد. باید این چنین ادعائی‌را با دیدی منطقی نگریست . زیرا درعین‌حال که این‌نوع سینما بسیاری ازفرضیات سینمای داستانی را مورد تردیــد قرار میدهد ، (به‌اضافه آنکه تمهیدات جدیدی برای بهره‌برداری در اختیار آن میگذارد.) هیچوقت‌هم جای‌سینمای داستانی را نخواهد گرفت ، همانطور که عکاسی جای نقاشی را نگرفته است.

بااین‌حال «سینما ــ وریته» چیزی بیشتر ازخلف تکنیك سینمای‌مستند است. بلکه این‌سینما بعنوان یك شق فیلمسازی جدا از سینمای مستند (که هنوز رواج‌دارد) وسینمای داستانی(گرچه غالب اوقات داستانی برای گفتن دارد.) شایسته جایگاهی جداگانه است. تازگی نسبی آن (که در اصل براثر پیشرفت‌های اخیــر در وسائل ضروری فیلمبرداری بوجود آمده است) حتماً نماینده این نیست که این سینمای آیندگان است که تمام کوشش‌هــای گذشتگان را به شکست محکوم خواهد کرد. ازطرفی بایستی دانست‌که برای‌گسترش محدوده‌های سینمای‌امروزه این‌امر ضروری است که هرنوع سینما مسائل انتقادی خاص خودرا مطرح سازد.

«سینما ــ وریته» در اوائل دهه شصت یکباره از زمین سبز نشد. یك بررسی گسترده تاریخی میتواند نشانه‌هائی ازتمایلات مشابه از آغاز سینما تابحال بدست دهد. ولی این بررسی احتمالاً این فکر گمراه‌کننده را در ما بیدار خواهدکرد که سینما ــ وریته اوجستجوی شصت ساله بدنبال یك شکل سینمائی جدید است. باید خاطرنشان کرد ، تأثیرات فرض شده‌براین سینما معمولاً در زمینه‌های اصلی از آن جدا میشود و رابطه آن با سبك‌های سینمائی دیگر غالباً بسیار ضعیف است. اما بجای آنکه در این مقاله به یك بررسی تطبیقی ازاین‌دست بپردازیم، کار مجموعه‌ای از فیلمسازان را که در آثارشان انگیزه‌های اصلی سینما ــ وریته بچشم میخورد، مورد بررسی قرار خواهیم داد . این امر اساساً بدین‌دلیل صورت میگیرد که هدفهای سینما ــ وریته مورد بحث قرار گیرد ، بی‌آنکه بررسی کاملی از تاریخچه این‌سینما ارائه گردد.

***

ژیگا ورتوف

نوشته‌هـــای « ژیگا ورتوف » فیلمساز و صاحب‌نظر روسی مملو از نظراتی است کــه منعکس‌کننده آگاهی عمیقی از مسائل «سینما ــ وریته» است . «ورتوف» ابتدا اصطلاح سینما ــ چشم (کینو پراودا) را برسر زبانها انداخت . اصطلاحی‌که برتمام بیست‌وسه فیلمی‌که وی بین سالهای ۲۵ــ۱۹۲۲ ساخت (وهریك در اطراف یك مضمون بخصوص بود) اطلاق شده است . ژرژ سادول (مورخ بزرگ سینمائی) مدعی‌است که ترجمه‌ی وی ازاصطلاح مذکور (درکتاب «تاریخ سینما»ی او در سال ۱۹۴۸) بعنـــوان «سینما ــ وریته» ، اولین استفاده از اصطلاح فوق است. ولی باید دانست چندان مهم نیست این اصطلاح ازکجا ریشه‌گرفته ، مهم آنست که این اصطلاح اکنون چه مفهومی پیدا کرده‌است. مسلم است که سینما ــ چشم «ورتوف» «سینما ــ وریته» دهه شصت نیست. البته درسینما ــ چشم بسیاری از اندیشه‌های اصلی «سینما ــ وریته» جدید را میتوان پیدا کرد ، ولی دراین مورد بیشتر ازاین ادعائی نمی‌شود.

«ورتوف» به‌کامل‌ترین شکل‌ممکن، تمامی اقسام سینمای تخیلی و داستانی را طرد کرده و خواستار آن شد که وابستگی سینما به‌ادبیات، درام و موسیقی پایان یابـد . بعبارت دیگـر ویژگی‌های تمام آثار وی بر این اصل استوار است. (واحتمالاً باید اضافه کرد بیشتر آثار سینمائی از آن زمان تا به‌حال گواه این مدعا هستند). ورتوف درباره سینمای خـود چنان مینوشت که گوئی سینمای او شاخه‌ای از علوم و هریك از فیلم‌هایش یك تجربه علمی است . او برای خود وفیلمسازان معاصرش این وظیفه را تعیین‌کردکه «درتلاش برای‌نمایاندن حقیقت وحل واقعیت ، علم را با زبان سینمائی بایـد ترکیب‌کرد.»

ورتوف با شجاعت خاص ازاین هدف خود سخن راند که «زندگی را بصورتی‌که هست باید مشاهده وضبط‌کرد.» «ورتوف» اصرار داشت‌که دنیای واقعی وپدیده‌های موجود درآن را باید کشف‌کرد . وی مینویسد :

«اینکه یك‌سیب دروغین ویك‌سیب راستین چنان فیلمبرداری شوندکه نتوان آنها را ازهم تمیز داد ، هنر نیست. نقص است ، عجز است. بلکه باید سیب راستین را چنان فیلمبرداری کرد که هیچ سیب دروغین شبیه آن نباشد».

وی همچنین مخالف بکارگرفتن بازیگر بود ، مگر آنکــه فیلمی هدفش بررسی رابطه احساسات آنها ونقشی باشد که باید ایفا کنند ، آنها را بصورت افراد عادی نشان دهد.

درسال ۱۹۲۹ یك نویسنده روسی کــه سینمای «ورتوف» را تشریح میکرد، به‌یکی از اندیشه‌های تقریباً کلی «سینما ــ وریته» اشاره کرد . وی نوشت :

«کارگردان سینما معمولاً طرح داستانی فیلمنامه را از خود درمی‌آورد ، حال‌آنکه «ورتوف» آنرا درواقعیت آشکار می‌کند. او بدون یاری نویسنده، بازیگر وطراحان صحنه از زندگی توهمی بنا میکند وعدسی دوربین‌را مستقیماً بمیان‌کانون‌های شلوغ زندگی میکشاند».

البته این‌احساسات ستایش‌انگیز است، ولی درحال حاضر تا حدی سست بنظر می‌آیـد . مهمترین‌کار ورتوف ، شناخت نقش‌خطیرتدوین درسینماست. وی مینویسدکه هنر«سینماــچشم» (نامی‌که وی به‌قسمت اعظم کارهایش داده بود.) **«عبارتست از عمل تدوین ، که از لحظه‌گزینش موضوع شروع و تا موقعی‌که فیلم نهائی آماده میشود ادامه دارد . بعبارت دیگر فیلم در تمام طول مرحله فیلمسازی درحال تدوین است».**

«ورتوف» در استعاره‌ای مناسب ، قطعات مختلف فیلم را نظیر پاره‌های آجر میداند که با آن‌ها میتوان لوله بخاری ، دیوار قلعه و یا هرچیز دیگرساخت. و ازآنجا که برای ساختن یك خانــه خوب، آجرهای خوب لازم است ، بمنظور ساختن یك فیلم خوب به‌تکه‌های خوبی از موضوع فیلم‌شده احتیاج است. وی همچنین دریافت که حقیقت واحدی وجود ندارد واینکه تدوین فیلم میتواند در خدمت هرگونه حقیقت (یا دروغ) که شخص به‌آن مایل باشد دربیآید.

«ورتوف» تا آن‌جا پیش رفت کــه سه «مرحله» اصلی درکار فیلمسازی و فعالیت‌های مربوط به‌آن‌را تشخیص‌داد. اول مرحله انتخاب موضوع فیلم‌است، مرحله بعدی‌که به‌طرح برنامه فیلمبرداری بستگی‌دارد سپس‌مرحله فیلمبرداری است(وی‌دریافت این مرحله ازکارنیز جنبه گزینشی دارد) وبالاخره مرحله «تدوین‌اصلی» موقعی است که تکه‌های فیلم درکنار یکدیگر قرار میگیرند . گرچه «ورتوف» این مراحل‌را در زمینه‌ای جدا از مقاصد «سینما ــ وریته»‌ای که مورد بحث ماست ، نگاه میکند. با این‌حال آنچه مهم است ، شناخت این مــراحل بعنوان بخش‌های مربوط بهم یك عمل متوالی است که برای ما خیلی‌مهم بوده ومی‌باشد.

«ورتوف» مخالف فیلمنامه ونوعی فیلمنامه نبود . بلکه درنهایت وبه‌اکراه معتقد بود :

«برای خلق پیوستگی و ارتباط صحنه‌ها و ایجاد حرکت روان و یکدست درطول فیلم وجود آن لازم است».

ازاینروست‌که وی‌میگوید فیلمنامه‌هاباید تا حد ممکن کوتاه و فشرده باشند . جالب‌آنست که‌وی میگفت فیلمبرداران شخصاً باید طرح‌های قبل از فیلمبرداری را تهیه‌کنند ، ولی از آنجا که محتمل است تمام فیلمبرداران دارای آگاهی کافی‌ازموضوع نباشند باید «متخصصین» به‌کمك آنهابیآیندومقصودازِ «متخصصین»فیلمنامه‌نویسان هستند که بایــد «بازو به‌بازوی فیلمبرداران» با آنها کارکنند . «ورتوف» خود با تردید قابل تحسینی اعتراف میکند که افکار او دراین مورد چنـدان روشن نیست و خود خواستار بررسی بیشتری دراین مورد شد. وی با اعتقاد به‌اهمیت امرتجربه‌که بیشترجزئی ازکار «سینماــ وریته» است ، خواستار آن شد ازطرف دیگران پیشنهاد او در مورد فیلمنامه کوتاه مورد آزمایش قرار گیرد . زیرا که «آزمایش تنها معیار حقیقت است» .

اما آنچه به‌اندازه اندیشه تدوین درسینمای «ورتوف» مهم است ، شناخت او از نقش صدا وحتی ازآن‌بیشتر، ضرورت‌استفاده ازصدابرداری همزمان‌است. وی همراه بانظریه «سینماــ چشم» نظریه‌ای ارائه داد بنام «رادیوــگوش» و این دونظریه را غیرقابل انتزاع اعلام داشت.

این اندیشه برجسته دیگری از جانب وی بود ، زیرا «سینما ــ وریته»‌ای که ما از آن سخن میگوئیم فقط وقتی موجودیت یافت که ضرورت صدابرداری همزمان باردیگر احساس شده و مبارزه فنی برای دستیابی به‌آن به‌پیروزی رسید .

شناخت «ورتوف» از مسائل تکنیکی حتی از این‌هم فراتر رفت. زیرا وی ازاین ضرورت سخن راندکه دوربینی‌که‌بتواندرهمه‌جاودرتحت هرشرایطی رویداد را دنبال‌کند. وی میخواست «سینما ــ چشم» در حرکت نظیر چشم انسان عمل‌کند و بهمان اندازه آزاد باشد. نظیر مورد صدابرداری مستقیم درخواهیم یافت که چهل‌سال



«ژیگاورتوف» و فیلمبردارش ، در یك نقاله کارهــای ساختمانی یك حرکت تراولینگ مربوط به‌فیلم «مردی با دوربین» را تمرین می‌کند

بعد چطور فیلمسازان به‌این ضرورت پی خواهند برد . «ورتوف» همچنین به‌یك عنصر اساسی مهم دیگر «سینما ــ وریته» نیز اشاره کرد . اینکه این سینما میخواهد زندگی را همچنان که روی میدهد ضبط کند و بازسازی رویدادهای گذشته نیست. وی درزمینه بحثی‌درباره «سینماــ چشم» بعنوان روشی برای بررسی‌زندگی‌خصوصی‌افراد این‌مورد را مطرح میکند :

«روی کاغذ نه روی فیلم می‌نویسم . . . بسیاری از نویسندگان قهرمان آثارخودرا از زندگی واقعی میگیرند . بعنوان مثال «آنا کارنینا» براساس زندگی یکی از دختران «پوشکین» نوشته شده. من بفکر آن بودم‌که داستان «ماریا وچنگو» را از روی زندگی «ماریا وچنگو» روی فیلم ضبط کنم . تنها اختلاف آنست که من نمی‌توانم وقایعی را که در گذشته روی داده و تمام شده‌اند روی فیلم بنویسم . فقط میتوانم وقایعی را که درحال حاضر روی میدهند ، بطور همزمان روی فیلم بنویسم . نه می‌توانم در مورد ملاقات «کامسومال» ، بعد از رویداد ، چیزی بنویسم ، و نه نظیر بعضی روزنامه‌نگارها در مورد بعضی رویدادها ، نمایش‌ها یا کارناوال‌ها چند روز بعد از آنکه واقع شده‌اند مقاله بنویسم . انتظار ندارم فیلمبردار دوساعت قبل ازشروع آتش نبرد درمحل حضور داشته باشد. ولی اجازه هم نمیدهم یك هفته بعد برای فیلمبرداری ازآن عازم محل شود.

درحال حاضر روی فیلم‌هائی درباره زنان مشغول کار هستم . . . فیلم‌هائی درباره یك دختر مدرسه ، دختری خانه‌دار ، مادر وبچه‌اش . . . (وبهمین ترتیب در طول متجاوز از ده‌نمونه).

همینطور در مورد آدم‌هائی بخصوص‌که درحال‌حاضرزندگی وکارمیکنند ، خواهم نوشت . . . من تحول بشر را از زمان کودکی تا سنین‌پیری بصورت یادداشتهای خلاقه و بی‌پایان ، مشاهده بی‌پایان با دوربینی‌دردست برروی‌فیلم خواهم‌آورد.»

آخرین فقره ازکارنامه حجیم «ورتوف» بطور دقیقی حکایت از یکی از مسائل مهم «سینما ــ وریته» ، دوربین آگاهی دارد . «سادول» درگفتگو از فیلمبرداری فیلم «مردی با دوربین» میگوید :

« آنها برای فیلمبرداری آدم‌هائی را انتخاب کردند که آنقدر غرق جذبه یك رویداد ، یا دستخوش یك هیجان شدید شده بودند که حضور دوربین را فراموش کرده بودند.»

«سادول» همچنین از فیلمبرداری آنها از یك میهمانی که مملو از موسیقی جاز ومشروب است سخن‌میگوید واشاره می‌دهد دراین‌میهمانی افرادی که فیلمبرداری میشدند ، بمرور گذشت ساعات شب بیشتر به‌حضور دوربین دربین خود عادت میکردند. (که این امرهم دراثر راحتی دائم‌التزاید آنها در مقابل دوربین و هم تأثیر رقص والکل بوده است.) تا آنجا که درنهایت امر چنان رفتار کردند که گوئی اصلاً ازآنها فیلمبرداری نمی‌شد. «سادول» این امررا باعقاید ریچارد لیکاك (فیلمسازبرجسته سینما ــ وریته) درمورد ضرورت بدست آوردن اعتماد موضوع برای یك چنین فیلمبرداری‌هائی مقایسه میکند.

در این بخش ، من فقط آن دسته از افکار «ورتوف» را مورد بحث قرار داده‌ام که به اندیشه‌های «سینما ــ وریته» امروزه مربوط میشوند . البته شرح دقیق وکاملی از اختلافهای اساسی‌میان افکار «ورتوف» و«سینما ــ وریته» دراینجا ارائه نخواهد شد. ولی باید تأکید شود که طرحی کلی از هردو این مقوله را می‌توان بطورکامل ارائه داد. توجه «ورتوف» به‌دوربین مخفی، عدسی‌های تله‌فتو ، فیلمبرداری مادون قرمز ، استفاده از حرکت سریع وحرکت آهسته فیلمبرداری،طرح‌ریزی گسترده‌قبل‌ازفیلمبرداری با درنظرگرفتن مضمون فیلم وبخصوص تأکید او بر الویت امر تدوین دربسیاری جهات بیشتر به سایر اشکال سینمای مستند مربوط میشود تا «سینما ــ وریته» . با اینحال ورتوف دراین‌زمینه حتی با آنکه نفوذش بصورت خطی مستقیم

سینما ــ وریته» را ترک میکند، فیلمسازی‌است که بطورشگفت‌آوری‌پیش‌درآمد این‌سینمابحساب می‌آید.

***

رابرت فلاهرتی

«رابرت فلاهرتـی» را نظیر «ورتوف» دقیقاً نمی‌توان پیشرو «سینما ــ وریته» بحساب آورد. ولی او نیز عناصر سازنده مهم این‌سینما را در آثارش شکل بخشید. ازطرفی همکاری «ریچارد لیکاک» با «فلاهرتی» در طول تهیه فیلم «داستان لوئیزیانا» رابطه میان «فلاهرتی» (که آمریکائی‌زاده‌ای بود با سفرهای فراوان) و سینما ــ وریته آمریکا را اساساً بیشتر روشن میکند.

اصطلاحی کـه معمولاً با روش کـار «فلاهرتی» همراهست، اصطلاح فیلمسازی «بدون فکرقبلی» است‌که همسر «فلاهرتی» درنوشته‌های خود و سخنرانی‌هائی‌که در مورد شوهرش ایراد کرده ، آنرا بکار برده است.

وی میگوید :

«سبك بدون فکرقبلی‌که درکارفیلمسازی یك‌روش‌مکاشفه بحساب‌می‌آید، بزرگترین خدمت فلاهرتی به‌دنیای سینما بود، و از این روش‌است که همه چیز درفیلم‌های او سیراب میشوند.»

اختلاف میان‌آنچه اصطلاح مذکور درذهن تداعی میکند وآنچه خانم «فلاهرتی» از آن درنظر دارد ، تا حدی گمراه‌کننده است . من فکـر میکنم معنی اصطلاح «بدون فکر قبلی» دربر دارنده این مفهوم نه‌چندان پیچیده است که دیگر از طرز تلقی‌های قبلی، پیش‌داوری‌ها یا عقاید از قبل شکل‌یافته نسبت به‌موضوع مورد فیلمبرداری نباید خبری باشد. دراینصورت باید گفت این روش‌کار با «سینما ــ وریته» تطابق فراوان دارد. ولی‌خانم «فلاهرتی» این‌اصطلاح را به‌روشی دیگر استفاده می‌کند تا میان قصد همسرش در فیلمسازی مستند و هدفهای مکتب مستندسازی انگلیس وسینمای هالیوود فرقی‌قائل شود . وی میگوید :

فیلم‌هـای مستندی نظیر فیلم‌های «جان گریرسون» بدلائل‌سیاسی وبمنظورتبلیغات سیاسی با فکرقبلی ساخته شده‌اند.»

حال آنکه ازطرف دیگر بنظر او سینمای هالیوود فیلم‌های خودرا بدلائل فروش بیشتر بافکرقبلی‌میسازد . «**بهرصورت فیلم‌های رابرت فلاهرتی نمی‌خواهند چیزی را ثابت‌کنند. آنچه فیلم‌های فلاهرتی به‌آنها می‌نازند آنهم باراحتی، آزادی ، سادگی و اصالت موجودیت فیلم است نه‌چیز دیگری.»**



«رابرت فلاهرتی» وهمسر «نانوک» ــ به‌هنگام فیلمبرداری فیلم «نانوك شمال»

بدین ترتیب اصطلاح «بدون فکر قبلی» چنان بکار رفته که بیشتر بیانگر اهداف باشد تا اسلوب . امـا مسئله اصطلاح بکِنار ، خانم «فلاهرتی»هم حرفی‌دارد . وآن این‌که فیلم‌های «فلاهرتی» از آثـار «گریرسون» و هالیوود متفاوت است. با امید اینکه این موضوع روشن شود ، بایـد گفت «سینما ــ وریته» با روش فیلمسازی «فلاهرتی» همبستگی‌های قوی دارد.

خدمت عمده «فلاهرتی»، ازنظر «سینماــ وریته» با توجه او به‌بررسی آدم‌هـای عادی درمحیط واقعی‌اشان آغاز میشود. اوکه با فیلم «نانوك‌شمال»خود درسال۱۹۲۲ شروع به‌فعالیت کرد ، فیلم‌هائی ساخت که فرهنگ‌های مختلف را ازطریق فعالیت‌های یك‌عده افراد قلیل‌آشکار میکرد. درحقیقت «فلاهرتی» داستانهائی درباره آدمها میافت که وسیله‌ای بود درخدمت ساخت فیلم‌ها تا نشان‌دادن آنچه را وی احساس میکرد (ازنظرفرهنگی) در رفتار آن مردم مهم است، (فلاهرتی دراین مورد گفته است : داستان فیلم باید از زندگی مردم پدید آید ، نه ازاعمال یك فرد.) و مهم اینجاست کـه فیلم‌های وی فقط در مرحله پرجنب‌وجوش فیلمبرداری و تدوین و از مشاهده زندگی چنانچه هست شکل می‌یابد و نتیجه فیلمنامه‌های از قبل ساخته و پرداخته نیست. (. . . نمی‌توان طرح داستانی‌استودیوئی را برمحیط واقعی برگرداند بدون آنکه واقعیت محیط ، مصنوعی بودن طرح داستانی را نشان دهد.) روش فیلمسازی «فلاهرتی» همانقدر که زائیده الهام آنی بود ، همانقدرهم غنی وکامل بود. مقایسه جالبی میان کار «فلاهرتی» وطرز فکرهای بخصوصی از اسکیموها، عنصری‌اساسی را آشکارمیکندکه وابستگی فراوانی با «سینماــ وریته» دارد . اساساً (گرچه بخشی که این چند خط ازآن نقل‌قول شده باید بطورکامل خوانده شود.) موضوع این طرز فکر اسکیموئی آنست که شکل ظاهری هرچیز مورد استفاده آنرا بیان میکند . بعنوان مثال ، تراشنده عاج فیل درصدد است تا طرحی را که درعاج فیل پنهان است

بیرون آورد . وی طی مراحل «اکتشاف» عاج را به‌این طرف و آن‌طرف می‌چرخاند و بدون تصمیم قبلی از آن قطعه‌ای میتراشد ، گرچه نتیجه بلادرنگ درکار ظاهر نخواهد شد. ولی وی بعنوان مثال دراین قطعه عاج ، طرح یك فك را پیدا میکند. «سپس سعی میکند این طرح را از درون عاج بیرون آورد . آنوقت طرح فك که درعاج پنهان بوده ، ظاهرمیشود . درحقیقت این طرح قبلاً هم درقطعه مذکور بوده است . وتراشنده آنرا خلق نکرده است. بلکه آنرا آزاد کرده وکمك‌کرده که قدم بیرون گذارد.»

«همین‌طور یك شاخ گوزن در دستهای هنرمند مورد بررسی قرار میگیرد ، تا مورد استفاده‌آن پیدا شود.»

«شکل ومحتوائی که در یك زمان آشکار شوند، غیرقابل‌انتزاعند. یکی‌دونقطه، حفره‌های کوچك یا شکافی به‌قطعه فوق بیافزائید تاخود بخود ، شکل اصلی از میان سنگ بیرون آید وکار دیگر تمام است.» برطبق گفته «آرتور کالدر مارشال» :

«این طرز فکر درتمام کارهای فلاهرتی بطور ضمنی دیده میشود ، گرچه وی هیچوقت این طرز فکر را واضح‌تر از این‌بیان نکرد که «اول‌کاشف بودم وسپس هنرمند».

مفهوم مراحل «اکتشاف» درکار «فلاهرتی» عبارتست از فیلمبرداری مقدار معتنابهی فیلم غالباً بدون اینکه تصوری از نحوه استفاده آنها در ذهن وجود داشته‌باشد. (بعنوان مثال درحین ساختن فیلم «داستان لوئیزیانا» دویست هزار فوت فیلم خام فیلمبرداری شد تا فیلم ۸۰۰۰ فوتی از آن بیرون‌آید. تسبت یك به بیست‌وپنج) کالدرمارشال جائی‌درکتابش‌متوجه شده ومتذکر میشود که خاتمه یك فیلم «فلاهرتی» معمولاً موقعی فرا میرسد که پول او تمام شود. وی با اشاره به‌فیلم «نانوك شمال» مینویسد :

«شاید اگر «رویلونفرر» تهیه‌کننده فیلم یك مقرری سالانه برای «فلاهرتی» تعیین میکرد ، فلاهرتی تا زمان مرگ در خلیج هادسن به فیلمبرداری ادامه میداد . زیرا چشم‌دوربین برای‌او حساس‌تر ازچشم‌های خودش شده بود.»

اگر روش فیلمسازی «بدون فکرقبلی» را بعنوان یك روش عملی ومفید قبول‌کنیم ، بنیان آن درکارهای «فلاهرتی» عبارتست از این‌فکر که فیلمبرداری از توجه فیلمساز به موضوع باید شروع شود . واینکه مرحله فیلمبرداری نباید زیاده ازحد گزینشی باشد. این نوع فیلمبرداری البته بار سنگینی برعهده تدوین میاندازد . این فکر که چشم دوربین حساس‌تر از چشم انسان باشد ، عقیده گستاخانه‌ای است واگر پذیرفته شود بلادرنگ باید ماهیت مرحله تدوین‌را مورد تردید قرار داد . ریچارد گریفیت دراین مورد از «کالدر مارشال» بیشتر تأکید دارد و این دیدگاه از مسئله چشم دوربین و روش‌های فیلمبرداری «فلاهرتی» را چنانچه درذیل میآید بهم مربوط میکند :

«فلاهرتی» اولین کارگردان سینما است که دریافت چشم دوربین نظیر چشم انسان عمل نمی‌کند که نقطه‌ای از دورنما را که صاحب چشم به‌آن توجه دارد انتخاب‌کند. چشم دوربین بدون گزینش هرچیزی را که درمقابل دارد ضبط میکند . . . رابرت فلاهرتی به دوربین اعتماد کرد . وی میخواست چشم دوربین بتواند آنچه را چشم انسان نمی‌بیند نشان دهد. بهمین‌دلیل وی ازهمه چیز فیلمبرداری میکرد وسپس در سالن نمایش بود که واقعاً فیلمهایش را میساخت . بارها و بارها آنچه را فیلمبرداری کرده بود ، نگاه میکرد تا انگاره نهان در نظر او نمایان شود . هنر او در وراء همه‌چیز ، هنر مشاهده بود وسپس هنر انتخاب.»

ازاین‌رو ارتباط میان اعتقاد «فلاهرتی» به‌چشم دوربین بعنوان وسیله‌ای ضابطه و تأثیر افکار اسکیموها بر او ، بصورت یك موضوع ساده ومهم درمیآید . (گرچه کالدر — مارشال وگریفیت هیچیك به‌آن اشاره‌ای‌نمی‌کنند.) آنچه این ارتباط را باعث میشود به‌اعتقاد من ، امتیاز واقعی دوربین سینما است. (که البته مارشال — کالدر و گریفیت متوجه آن نشده‌اند.) و آن توانائی دوربین درتکرار رویدادها بدفعات‌کافی است تا مراحل عمل «اکتشاف» میسر گردد . از آنجا که نمایش مکرر فیلم میتواند جوانب تازه‌ای ازواقعیت را ارائه دهد پس تدوین برای «فلاهرتی» مرحله سازنده‌ای‌بود . . . این‌مرحله با زمانی‌که اسکیموی تراشنده عاج ، قطعه را در برابر نور میگیرد واین‌طرف وآن طرف عاج کار نشده را وارسی میکند ، قابل مقایسه است.

اگر «فلاهرتی» فیلم‌ها را هربار با زمینه و دید جدیدی نگاه نمی‌کرد ، دیگر انگیزه‌ای برای تدوین در او بوجود نمی‌آمد . (گرچه بنظر میآید ، مرحله تدوین نسبت به مرحله فیلمبرداری درنظراو ازاهمیت‌کمتری برخوردار بوده است .) در حالیکه رابطه میان مرحله فیلمبرداری و تدوین در «سینما — وریته» از اهمیت اساسی برخوردار است. فلاهرتی‌نزدیك‌به انتهای زندگی‌اش نوشت اولین‌فکری‌که استفاده از دوربین در یکی از سفرهای اکتشافی‌اش بذهنش خطور کرد ، استفاده از آن بعنوان وسیله‌ای برای«گردآوری یادداشتهای‌تصویری» بود . این طرز فکر تجربی در مورد سینما ، خصیصه‌ای نیست که در سایر سبکهای فیلم دیده شود وبطورمسلم ازآن «سینما — وریته» است .

نحوه تدوین «فلاهرتی» ، چنانچه تو گریفیت تشریح شد ، دقیقاً با «سینما — وریته» قابل قیاس است.

درمرحله گزینش (تماشای فیلم‌های گرفته شده) سعی میشود «انگاره اساسی» (اصطلاح که گریفیت بکار برده است.) مشخص شود (این امر در کارهای «ورتوف» که تدوین مرحله‌ای درخدمت مضمون‌فیلم وترکیب مضمون اصلی وفیلم‌های‌گرفته شده‌است، دیده نمی‌شود. اما این انگاره که از میان فیلم‌های گرفته شده ظاهرشود ، ممکن است با فرضیات رایج سینمائی مطابقت نداشته باشد . البته در غالب فیلمها چ داستانی یا مستند ، مرحله تدوین تاآن حدنیست که تصمیمات راجع به ساخت سینمائی ضمن آن گرفته شود.

از میان همه فیلم‌های «فلاهرتی» ، فیلم «زمین» بیشتر از همه ازسبك «سینما — وریته» پیروی میکند.

«فلاهرتی» در ابتدای سال ۱۹۳۹ سفر خویش را به‌اطراف ایالات متحده آمریکا آغاز کرد و ازموضوع‌هائی نظیر فرسایش‌خاك، وضع بد کشاورزان مهاجر و فنون جدید کشاورزی صنعتی فیلمبرداری کرد . همچنانکه کالدر — مارشال میگوید :

«فیلم «زمین» فیلمی نبود که هدف‌خاصی را بخواهد ثابت کند و یا دارای انگاره‌ای ازپیش‌معلوم‌باشد. بلکه‌این‌فیلم یادداشتهای یك سفرخصوصی بود.»

«فلاهرتی» این فیلم را بدون فیلمنامه فیلمبرداری کرد و فیلم (علیرغم کارهای قبلی «فلاهرتی») فاقد پیوستگی و «قالب ریزی شخصیت» است ، تا وحدت دراماتیك در فیلم بوجود آید. درحالیکه «کالدر — مارشال» در فیلم «مضمونی حماسی می‌یابد که او (فلاهرتی) نمی‌تواند تصمیمی راجع به‌آن اتخاذ کند.»

باید متذکر شد این بی‌تصمیمی نماینده بی‌میلی «فلاهرتی» به پیچیدن مسائل در یك بسته‌بندی شیك و تمیز است. زیرا در حقیقت «فلاهرتی» در حین ساختن فیلم بین همدردی با وضع بد کشاورزان مهاجر و پیشرفتهای کشاورزی صنعتی مردد بود . برای آنکه فیلم تمامیت داشته باشد، ضروری‌است‌اثرمنعکس‌کننده کامل یك قطب باشد. ولی فلاهرتی هیچ جهتی را نپذیرفت و از این‌رو فیلم نیز این موقعیت پیچیده را منعکس می‌کند.

مشاهدات « ریچارد لیکاك » فیلمبردار «فلاهرتی» در فیلم «داستان لوئیزیانا» ۱۹۴۸





خرین‌فیلم «فلاهرتی» اشاره به‌بن‌بستی تکنیکی
رد که فیلم دچارآن شده بود . غالب قسمت‌های
یم بصورت صامت و با دو دوربین آریفلکس
ی دوربینی نسبتاً سبك است فیلمبرداری شد .
انتهای کار یك گروه فنی فیلمبرداری ناطق
دوربین میچل (که از «آریفلکس» خیلی
سنگین‌تر است) جهت فیلمبرداری فصول گفتگو
روع بکار کرد. متجاوز ازده‌سال‌بعد، «لیکاك»
ن مشکلات را بخاطر می‌آورد :

«متوجه شدم وقتی داشتیم با دوربین‌های سبك و کوچك کار میکردیم ، انعطاف وآزادی فراوانی درکارمان بود . بطریقی که هرکاری میخواستیم میکردیم و جنبه سینمائی فراوانی درکارمان بود . لحظه‌ای که مجبور شدیم صحنه‌های گفتگو را که بایستی بطور همزمـان صدابرداری شود فیلمبرداری کنیم ، همه این جنبه‌ها از کارمان ناپدید شد . ماهیت کلی فیلم تغییر کرد . و تمامی روند خلاقه ظاهراً متوقف شد . برای ضبط صدا از ضبط‌ـ صوت‌های سنگین مجهز به دیسك استفاده می‌کردیم و دوربین بجای شش پاوند ، دویست پاوند وزن داشت و چیز حجیمی بود . در نتیجه ماهیت کلی کاری که انجام میدادیم ، تغییر یافت . دیگـر نمی‌توانستیم بـا دوربین رویدادهـا را آنچنانکه‌اتفاق میافتاد مشاهده وضبط‌کنیم. بایسی‌حضورخودرا تاآن‌حد بررویدادهائی که در مقابلمان اتفاق میافتاد ، تحمیل کنیم ، که دیگر همه‌چیز زندگی خود را ازدست میداد.»

«لیکاك» در بسیاری از مصاحبه‌هـایش گفته است که دراین موقع براو روشن شد که قدم بعدی درتوسعه این تکنیك فیلمبرداری ، یك قدم فنی است و آن ضرورت بدست‌آوردن وسائل فیلمبرداری قابل‌حمل است‌که درعین‌حال بواند صدا را نیز بطور مستقیم ضبط کنـد . (همانطورکه قبلاً اشاره کردم ، ورتوف نیـز مدتی پیش‌تر به‌این ضرورت اشاره‌کرد.)

میتوان «فلاهرتی» را مردی دانست که ایمان به مشاهده آزاد و بی‌قیدوبند وقایع را که هسته‌اصلی «سینماـ وریته» است به‌بهترین وجهی بیان‌کرد. سبك‌ویژه‌وی راه‌را به ماوراء«سینماـ وریته» باز می‌کند وگاه با آن متناقض نیزهست. بخصوص‌درمورد بازسازی رویدادها. ولی‌تجلیل دائمی فیلمسازان دست‌اندرکار این مکتب درتمام جهان از«فلاهرتی» ، مسلماً شایسته وی می‌باشد. «فلاهرتی» میتوانست بگوید : «**اول کاشف بودم سپس‌هنرمند**» ، ولی هنرسینما بندرت برخوردی تا این‌حد تقدیس‌آمیز بادنیای واقعی داشته است.

بالا : «رابرت فلاهرتی» به‌هنگام فیلمبرداری نمائی از «نانوك» (نقاشی از یك اسکیمو)
پائین : نمائی از فیلم «مردی از آران» اثری از «رابرت فلاهرتی»

چه‌زاره زاواتینی

غالباً گفته میشود که مکتب «نئورآلیسم» سینمای ایتالیا بنیان «سینما ـ وریته»را گذاشته است . ولی درنهایت اگر رابطه‌ای بین این‌دو باشد، رابطه‌ای فرعی‌است وهرگونه بحث‌احتمالی بیشترزمینه مکتب «نئورآلیسم» را روشن‌خواهد کرد تا سینما ـ وریته را . بجای این‌کار ما بطور مختصر یك مقاله «توضیح موقعیت» نوشتهٔ زاواتینی‌را که بزرگترین طلایه‌دار«نئورآلیسم» است و از نظر فضای کلی بخوبی به مقاصد مورد نظرما مربوط میشود ، مورد بررسی قرارمیدهیم.

زاواتینی خواهان «پرداخت مستقیم و صریح از واقعیت روزمره . . . بدون‌آنکه تخیل وتصنع درکار مداخله‌کند.» است. قدرت نظریه «زاواتینی» بیشتر از تأکیدی سرچشمه میگیرد که وی براهمیت فیلمسازی جدا از درام‌های ساختگی غالب فیلم‌های داستانی میگذارد . فیلم‌هائی که بجای درام‌های ساختگی بر اساس ساده‌ترین رویدادها بنا میشوند. لااقل از نظر تئوریك چنین‌ازبحث‌وی برمیآیدکه «زاواتینی» بیشتر از هرمدافع دیگر «سینما ـ وریته» از خود در مورد اعتقاد به‌زمان واقعی در سینما حرارت وشوق نشان میدهد.

«هیچ مدیوم بیانی دیگری، ظرفیت ذاتی اصیل سینما را برای نشان‌دادن پدیده‌ها ، پدیده‌هائی که معتقدیم ارزش نشان دادن دارند ، پدیده‌هائی که روزانه رخ میدهند، در عادی‌ترین و طویلترین شکل و در واقعی‌ترین زمان ممکن ندارد.»

وی در جای دیگر گفته که اعتقادکامل به «نئورآلیسم» یعنی آنکه نود دقیقه متوالی از زندگی یك فرد را در یك فیلم جای دهیم . (زیگفرید کراکوئر مورد استفاده مؤثرتری را دراین زمینه که فرنان‌لژه پیشنهاد کرده بود ، چنین توصیف میکند : لژه در خیال یك فیلم عظیم بود که بطور نفس‌گیری زندگی زوجی‌را درطول ۲٤ ساعت متوالی‌که شامل‌کار ، سکوت ولحظات نزدیکی‌اشان میشد ، ضبط میکرد. هیچ چیز از فیلم حذف نمی‌شد و آنها نیز هیچوقت متوجه وجود دوربین نمیشدند.)

از طرف دیگر زاواتینی بهمان اندازه در مورد وسائل فنی و روش کلی ساختن فیلم سختگیر بود. قسمت ذیل پوستر در رابطه با «سینماـوریته»معنی‌پیدامیکند تا با«نئورآلیسم» سینمای ایتالیا .

«اصطلاح نئورآلیسم یعنی حذف تمامی دستگاه فنی ـ حرفه‌ای ، از جمله فیلمنامه‌نویس . با کتاب‌های راهنما ، قواعد ، دستورالعمل‌ها نیز دیگر کاری نیست . دیگر واژه‌های فنی نیز وجود نخواهد داشت . هرکس برای خودش یك فیلمنامه فنی شخصی خواهد داشت . نئورآلیسم تمام مقررات را ازمیان می‌برد. تمام قوانین را که موجودیتشان فقط برای مشخص‌کردن حدودمرزهاست‌طردمی‌کند. زیرا واقعیت تمام‌قوانین‌را درهم می‌شکند. کمااینکه اگر دوربینی برداشته وبه‌ملاقات واقعیت بشتابید ، این مورد را درخواهید یافت.»

با در نظرگرفتن اینکه فیلمنامه‌نویسی بزرگترین هنر «زاواتینی» در سینما بود ، طرز فکر او دراین مورد بخصوص جالب است. زیرا وی تا آنجا پیش میرودکه میگوید :

«فیلمنامه‌نویس به‌این صورت باید ازصحنه کار ناپدید شود و باید فیلم دارای یك مؤلف مجرد باشد».

«زاواتینی» نظیرورتوف(درنظریه‌هایش) و نظیر فلاهرتی (درآثارش) به اهمیت فیلمساز مجرد تأکید میورزد ومیگوید :

«وقتی فقط یك‌نفر ساختن فیلم را برعهده گیرد ، همه چیز انعطاف‌پذیر و ممکن میشود» .

و درمورد آخرین وی با دوفیلمساز قبلی همرای میگردد که :

«اهمیت بازیگر در فیلم نباید بیشتر از اهمیت داستان باشد» .

اگر شکست سبك نئورآلیسم را درتحقق بخشیدن به تعهدات ذکر شده به‌واقعیت در نظر بگیریم ، شایسته است از «زاواتینی» بعنوان جزئی از شالوده زیبائی‌شناسی«سینما ـ وریته» یادکنیم. باید برای مردی‌که میگوید :

«هرچقدر به‌قدرت تخیل و فردیت ایمان قوی داشته باشم ، ایمانم‌به واقعیت ومردم قوی‌تر است . توجه من به درام چیزی است که تصادفاً با آن روبرو میشوم ، نه آنچه با تصمیم قبلی با آن روبرو میشویم».

مقامی رفیع تخصیص داد . «زاواتینی» درهمین چند جمله بخوبی دیدگاه «سینما ـ وریته» را خلاصه ومختصرمیکند.

***

ژرژ روکیه

«اِ ـ ویلیام بلوم» در کتاب «سینمای مستند در تلویزیون آمریکا» از فیلم «فابریك» ۱۹٤٦ ساخته «ژرژ روکیه» بعنوان نمونه‌ای از هنرسینما ـ وریته یادکرده واین‌فیلم را بهانه‌ای قرار میدهد تا این نوع فیلمسازی را به‌اتهام کوشش برای مخفی نگه‌داشتن رویدادهای بازسازی شده بخاطر دوربین مورد حمله ق دهد. درحالیکه باید گفت بلوم در اشتباه زیرا فیلم«فابریك» چیزی‌است مابین«فلاهرتی و«سینما ـ وریته» . گرچه بیشتر به‌اولی‌نزدیك است تا دومی. «روکیه» برای ضبط زندگی یك خانواده فرانسوی ، یك سال تمام با آنها د مزرعه‌اشان زندگی کرد . (این مورد با هدف «فلاهرتی» در تهیه فیلم «نانوك‌شمال» همانطور که «فلاهرتی» میگوید ، بااین فکر آغاز ش که . . . «چرا یك خانواده عادی اسکیمو ر انتخاب نکنیم و از زندگی آنها درطول سال بیوگرافی تهیه نکنیم» قابل مقایسه است) . «روکیه» نظیر «فلاهرتی» به واقعیت «فاقد جهت» اکتفا نمی‌کند ، و بجای آن بازسازی رویدادرا ترجیح میدهد. بااین‌وصف‌که دراینجا. دیگر فیلمساز ادعای آنرا ندارد که وقایع را طور دیگری جلوه دهد. لحظه‌کوتاهی در فیلم «نانوك» فلاهرتی هست که طی آن «نانوك» رو به دوربین کرده و لبخند کوتاهی میزند . مشابه چنین لحظاتی در فیلم‌های «روکیه» فراوان است . وقتی «بلوم» میگوید آشکارا میتوان دیدکه :

«آدمها آگاهندکه درحال بازی هستند».

وی دراین تصورکه بینندگان این‌موضوع را نمی‌فهمند ، واینکه فیلمساز سخت تلاش میکند تا این حالت را پنهان کند، در اشتباه است . فیلم «فابریك» بخاطر ایمانی که به‌آدم‌هایش نشان میدهد ، قدم دیگری است به‌سوی «سینما ـ وریته» وموفقیت آن از این بابت منعکس است در اظهارنظرهائی نظیر گفته «جیمزاگی» که :

«فیلمساز با احساس حقارتی هرچه تمام به‌آدم می‌فهماند که چطور در عصر ما ، هنرمندان و بینندگان سینما دست‌آدم‌های به‌اصطلاح ساده ، تصنعی و غیرتصنعی را آشکارا بازمیکنند و درنظرما خوار جلوه میدهند . . . این‌بهترین وقوی‌ترین نمونه ازکارهائی است که به‌ضبط آدم‌های عادی میپردازد» .

«اِگی» همچنین توجه «روکیه» را به جزئیات کوچك وساده زندگی مردم که وی آنرا «تکه‌های‌کوچك تصادفی ازهستی» مینامد، دریافته وآنرا ستایش‌میکند. توجه‌فیلم به‌کارهای جزئی ، مثل دوشیدن گاوها وبرش نان درواقع نماینده رعایت عوامل غیرداستانی وغیردراماتیك است و درنوع خود استثنائی است.

ازطرفی به «اِگی» نیز مدیونیم بخاطر آنکه مسئله را با روشی بررسی‌کردکه بعداً مبحث انتقادی رایج «سینما ـ وریته» را بنیان‌گذارد. وی اظهارنظر «بازلی‌کرادز» را در مورد فیلم نقل قول میکندکه فیلم «فابریك» :

«فاقد نقطه‌های قوی دراماتیك وحتی یك مثلث عشقی ساده محلی است».





بالا: نمائی از فیلم فابریك ساخته «ژرژ روکیه»
پائین: ژان رنوار

«اگی» به‌حق دریافت که فقدان یك نقطه قوی دراماتیك بیشتر از نقطه‌نظر «روکیه» سرچشمه گرفته است.

***

ژان رنوار و دوربین

«ژان رنوار» در مصاحبه‌ای با «آندره بازن» که ابتدا در «فرانس ابزرواتوار» چاپ وسپس در فصلنامه «سایت اندساند» ترجمه شد، تلویحاً دید جدیدی از نقش دوربین را که تا حدی تحت تأثیر تلویزیون است ارائه میدهد. دیدی که اکنون دیدگاه رایج «سینما ـ وریته» را تشکیل میدهد. «لیکاك» اظهار داشته که این مقاله مسلماً برکار او تأثیر گذاشته است. این موضوع حقیقت داشته باشد یا نه، «رنوار» یك ویژگی مشخص درمصاحبه خود در مورد «سینما ـ وریته» قائل میشود که در قلب این سینما نهفته است. وآن اینکه اساساً دوربین را بعنوان وسیله‌ای ضابطه که بیشتر تابع موضوع فیلمبرداری است باید نگریست. وی میگوید:

«در سینمای امروزه، دوربین نوعی خدا شده‌است. وقتی آنرا روی سه‌پایه یاجرثقیل که شبیه محراب است قرار دهید، در اطراف آن کشیش‌های اعظم از جمله کارگردان، فیلمبردار و همکاران فنی‌را خواهیدیافت که افراد را نظیر قربانی‌های آتش بپای آن میآورند تا بداخل شعله‌ها بیاندازند. دوربین نیز آنجاست، بی‌حرکت ـ یا تقریباً بی‌حرکت ـ واگرهم حرکت کند، از مسیری که کشیش‌های اعظم از قبل برایش مشخص کرده‌اند پیروی میکند، نه از خواست قربانیان».

«اکنون سعی من برآنست که اندیشه‌های دیرین خودرا بسط داده و کاری کنم که دوربین فقط از یك حق برخوردار باشد که آن حق ضبط وقایع است. دیگر نمی‌خواهم حرکات بازیگران را دوربین مشخص کند. بلکه این حرکات دوربین باید باشد که بازیگران تعیین کنند. بدین ترتیب، کارتاحدی شبیه‌کار فیلمبرداری فیلم‌های خبری‌میشود. این‌وظیفه‌فیلمبردار است تاامکان تماشای واقعه‌نمایشی‌را برای ما بوجود آورد، نه‌آنکه واقعه فقط برای دوربین اتفاق افتد».

مقصود «رنوار» آن است که این نمونه در تمام اشکال سینمائی بکار گرفته شود. ولی فقط این نظریه را در رابطه با نظراتی‌که بعداً بازن درهمان مصاحبه درمورد قدرت واقعیت (که گاه در تلویزیون دیده میشود) مطرح میکند، مورد توجه قرار دهیم، نظرات او بیشتر معنی خود را پیدا میکنند. وی دربحث ازسخنرانی‌های سیاسی تلویزیون از قرار معلوم سخنرانی‌های «ارتی مك‌کارتی» میگوید:

«من این‌برنامه‌را بی‌نهایت مهیج وازطرفی تاحدی مستهجن یافتم. بااین‌حال مستهجن بودن این برنامه بیشتر از بسیاری ازفیلم‌ها به‌عقل آدم جور درمیآید».

اینکه دوربین درخدمت موضوع فیلم‌باشد، بیشتر مناسب نظریه واقعیت «فاقد جهت» است تا سینمای معمولی. زیرا در سینمای داستانی موضوع فقط بدلیل فیلمبرداری ازآن موجودیت مییابد درحالیکه در «سینما ـ وریته» موضوع هرچه باشد، چه فیلمساز برای ضبط آن درصحنه باشد یا نباشد، بهرحال مورد توجه است. اما در سایر سبك‌های سینمائی، روش فیلمبرداری و مونتاژ موضوع است که معمولاً عامل اصلی در تعیین سرنوشت فیلم و جالب توجه بودن آنست. «سینما ـ وریته» پیشنهاد «رنوار» را درمورد روش استفاده ازدوربین میپذیرد وآنرا بعنوان وسیله‌ای ضابطه بکار میبرد، تا اصل رویداد یعنی بعبارتی «آگاهی‌فرد» معیارقضاوت درفیلم باشد نه چیزدیگری.

***

زیگفرید کراکوئر

تابحال دراین بررسی نارضایتی پی‌گیری در مورد تکنیك‌های داستانسرائی سنتی چنانچه درسینما بکارگرفته میشود، بچشم خورده است. اعتراض کلاً این بوده‌که چرا بجای تهیه داستان قبل از مرحله فیلمبرداری نگذاریم داستان خود از رویدادی که از آن فیلمبرداری میشود پدید آید. در بررسی دوباره این خط سیر به‌این نمونه‌های گوناگون که قبلاً به‌آن اشاره شد، برمیخوریم:

۱ـ «کارگردان‌سینما معمولاً طرح‌داستانی فیلم‌راازخود درمیآورد، حال‌آنکه «ژیگاورتوف» آنرا در واقعیت آشکار میکند».

۲ ـ «داستان فیلم باید از زندگی مردم پدید آید، نه ازاعمال یك فرد بخصوص». ـ فلاهرتی.

۳ ـ «توجه من به درام چیزی است که تصادفاً با آن روبرو میشویم، نه‌آنچه با تصمیم قبلی با آن روبرو میشویم.» ـ بازن

رابطه میان درام ازقبل «طرحریزی شده» و درام موضوع‌های تصادفی، ملاحظات گسترده کتاب «زیگفرید‌کراکوئر» Redemption of Physical Reality را تشکیل میدهد. کتاب «کراکوئر» براساس این‌اعتقاد است‌که:

«وقتی‌فیلم‌ها واقعاً فیلم میشوند‌که به‌ضبط و نمایاندن واقعیت مادی بپردازند. این واقعیت شامل بسیاری پدیده‌ها نیز میشود

که اگر بخاطر قدرت دوربین فیلمبرداری در ضبط آنها بصورت تصادفی نبود ، بندرت قابل درك بود».

نظر او درمورد سینما که «همواره بسوی واقعیت صحنه‌پردازی نشده کشیده میشود.» آنقدر قوی است که وی ادعا میکند :

«صحنه پردازی از نظر زیبائی‌شناسی تاآن حد مجاز است که فقط توهمی از واقعیت را در ذهن بیدار کند».

ولی وی بحث‌را انحصاراً محدود میکند به‌حیطه فیلم‌های داستانی از قبل نوشته شده. حال‌آنکه بسیاری از بحث او درمورد «سینما ــ وریته» نیز صادق است و منعکس‌کننده اعتقادی است‌که فیلم‌های «سینما ــ وریته» هم به‌دنیای واقعی دارند. ظهور کتاب‌او درسال ۱۹۶۰ درست قبل‌از شکوفائی کامل نهضت «سینما ــ وریته» ، آنرا بعنوان گام مهمی در عرصه مبارزه زیبائی‌شناسانه بنفع واقعیت در سینما ، می‌شناساند. مبارزه‌ای که دربسیاری ازجهات هدف‌های «سینما ــ وریته» را تأیید میکند. بی‌مورد نیست که «کراکوئر» را بخاطر ناشکیبائی‌اش درمورد سبك‌های مختلف سینمائی‌سرزنش کرده‌اند. ولی‌بدون درنظر گرفتن اینکه وی درباره سینما بطور کلی صحبت میکند، هنوز نیز موارد شایان توجه در بحث او میتوان یافت .

«کراکوئر» در بحث خود بطور اختصار به‌سینمای غیرداستانی میپردازد. این بحث‌کوتاه اساساً در رابطه با موضوع مورد بحث ما ، یعنی رابطه میان تمایلات واقع‌گرایانه وشکل‌گرایانه درسینما است. وی بدرستی قلب مسئله‌را تشخیص داده ومینویسد :

« از يك طـرف فيلمساز سينماى مستند «طنش‌هاى دراماتيك» را از صحنه كار حذف ميكند تا بتواند در دوربين‌را بروى دنيا باز كند . از طرف ديگر انگيزه‌اى درونى وى را واميدارد در همين زمينه برداشتى دراماتيك بگنجاند».

«کراکوئر» همچنین اظهار میدارد کـه اعتقاد به‌واقعیت فارغ از طرح داستانی هیچوقت در فیلمسازان قوی نبوده است ومیگوید :

«در حقیقت مجموعه مستندهـای موجود تابحال گواه تمایل پایداری است که در جهت طرح داستانی دادن به‌سینمای مستند دیده میشود» .

«کراکوئر» برای این تردیـد ظاهراً غیرقابل علاج ، راه حلی پیشنهاد میکند . وی میپذیرد‌که داستان‌بهرصورت دراین‌سینما رسوخ خواهدکرد، اما وی معتقد است بعضی داستانها برای این‌سینما مناسبتر از بعضی دیگر هستند. دراینجاست که برمیگردیم به‌نقل‌قول‌های ابتدای این‌مقاله. زیرا «کراکوئر» مدافـع درام «خودیافته» است . اصطلاح او و در این مورد عبارتست از «داستان خودیافته» که وی معتقد است :

«تمامی داستانهای موجود واقعیت ظاهری ومادی را شامل میشود».

تعریف وی از مرحله «یافتن» بیشتر شبیه به‌تأثیر نظرات فرهنگ اسکیمو بر «فلاهرتی» است . وی میگوید :

«اگر زمـانی دراز سطح رودخانه یـا دریاچه‌ای را نگاه کرده باشید، طرح‌های بخصوصی را روی سطح آب که احمالاً توسط نسیم یا گرداب رودخانه تشکیل میشود ، تشخیص خواهید داد . «داستان خودیافته» چیزی شبیه به‌این‌طرح‌هاست».

اما در موردی این چنین مهم که اثبات بیشتری طلب میکند کراکوئر داستانهای فوق را چیزی کاملاً غیرقابل مقایسه با نظائر آن در سینمای داستانی میداند ومیگوید :

«از آنجا که «داستان خودیافته» جزء و تکه‌ای از واقعیت خامی است که در آن بطورناآشکارنهفته، نمی‌توان آنرا بصورت يك عنصر كامل و تماميت يافته تغييرشكل داد . بعبارتى اين‌گونه داستان نقطه مقابل داستان درسينماى رايج داستانى است».

ازطرفی سعی در «داستانهای خودیافته» اینستکه «نمونه عادی دنیای اطراف ما باشند.» روش داستانسرائی «فلاهرتی» کراکوئر را بسیار تحت تأثیر قرار داده بود . بخصوص احتراز او از داستانهای خطی . اما «کراکوئر» معتقد است ، «فلاهرتی» وجود داستان را درسینمای مستند مطلوب میداند (موضوعی‌که وی با آن موافق است.) درحالیکه«فلاهرتی» برای ساخت‌سینمائی بیشتر به‌توالی مجموعه‌ای حوادث معمولی تکیه میکرد، تا داستانی‌که ازاعمال يك فرد بخصوص پدیدآید. بدین‌معنی‌که«فلاهرتی» ازموقعیت‌هائی که باشخصیت‌های‌ویژه‌بستگی‌فراوان‌داشت‌احتراز میکرد تا ازوجود تفسیرهای‌تحمیلی‌که دراشکال سینمای داستانی نهفته‌است دراثرخود بکاهد.

از اینرو بطور مثال احساس ما درمورد «نانوك» این‌است‌که او یکی‌از بسیار اسکیموهای دیگر است . کلی‌بودن تلاش‌های دائمی‌وی برای بقاء داستان او را از طرح‌های داستانی ساخته و پرداخته جدا میکند. زیرا مورد او دارای مفهومی وراء واقعیت خـاص محیط وشرایط اوست . برطبق نظریه کراکوئر ، عدم اتکاء فلاهرتی به‌طرح داستانی بخاطر بیم وی از این بودکه **«مبادا داستانهای کاملاً شکل‌یافته وشسته رفته کـه غالباً از انگاره‌های مشخصی از نظر مفهوم پیروی میکنند مانع از آن‌شوندکه دوربین ازحق واقعی‌خود برخوردار باشد».**

احتیاط «کراکوئر» در مورد درام‌هـای جاندار سنتی ، با احساس وی درمورد عدم ترك کامل داستان درسینمای مستند کمی متناقض است چراکه الویتی که وی برای «داستان خودیافته» و «طرح داستانی‌خفیف» قائل میشود (اصطلاح دوم درتوصیف روش کارفلاهرتی‌متعلق به«... است.) ، هنوز نماینده وابستگی مستحکمی است که وی نسبت به ساخت دراماتيك در سینمای مستند احساس میکند . درحالیکه «کراکوئر» تأکید دارد **«بجای آنکه ماده خام زندگی را تابع ضرورت‌های يك‌طرح داستانی ازپیش‌معلوم قرار دهیم ، باید داستان را از ماده خام زندگی اخذ کرد.»** با این‌حال این وجه تمایز چندان روشن وواضح نیست. زیرا ماده خام زنـدگی ممکن است شدیداً جنبه دراماتيك داشته باشد بترتیبی که تنها عمل انتخاب موضوع از طرف فیلمساز خود يك عامل مشخص ساخت سینمائی ازقبل‌سوم محسوب شود . عملاً هم راهی وجود ندارد که بفهمیم آیا داستان واقعاً ازماده خام زندگی پدید آمده یا به‌اجبار و تحمیل از آن استخراج شده است.

* * *

درعین اینکه بحث «کراکوئر» در مورد «داستان خودیافته» و «طرح داستانی خفیف» ممکن‌است تاحدی وجود اتکای دائمی‌سینماگران «سینما ــ وریته» را به داستان صحه گذارد . با این‌حال با ارزش‌ترین‌خدمت کراکوئردرمورد سینما ــ وریته ، طرح مسئله‌است تا نتایج و راه حل‌های محافظه‌کارانه‌ای که وی ارائه میدهد. وآن اینکه تضاد میان رویدادهای «حساب‌نشده» ومفاهیم گوناگونی‌که ساخت‌های تحمیلی‌سینمائی در ذهن بیننده تداعی میکنند ، خود مسئله‌ای پیچیده وخطیر درسینما ــ وریته است.

تلاش ما دراین مقاله این بود که با بحث درباره بعضی اندیشه‌هائی‌که پیش‌درآمد این‌سینما بوده‌است، هدفی‌راکه درپس این شیوه فیلمسازی وجود دارد نمایان‌کنیم . البته تأثیرهائی دیگر براین سینما ، جدا از زمینه فیلمسازی بندرت در این مقاله مورد بررسی قرارگرفته است . تحلیل‌جامع شکل‌یابی این‌سینما بطورحتم فصولی نظیر نفوذ مطبوعات ، عکاسی ، رپرتاژ مصور ، تلویزیون و تصویر واضح‌تر اقسام سنتی سینمای مستند (ازجمله انواعی‌راکه درتلویزیون شناخته شده) را نیز شامل خواهد شد. جای چنین‌تحلیلی البته درحیطه این‌کتاب‌نیست. بهرحال امیدواریم با زمینه بسیار مختصری‌که دراین مقاله آمد ، این عقیده را که دربررسی‌هائی ازاین دست شایع است طرد کرده باشیم که روش‌های فیلمسازی از این‌گونه که درکتاب مورد بحث قرارمیگیرد، بدون مقدمه ، ناگهانی و خودبخود دردهه شصت پدید نیامده‌اند.

نقل ازکتاب«سینما – وریته درآمریکا ؛ مطالعاتی در مستندسازی حساب نشده»

«جمعه»

باشرکت:

بهمن مفید تقی مختار

گلی زنگنه رضا کرم رضائی

مهری ودادیان

و باهنرمندی

پرویز فنی زاده

فیلمی متفاوت از سینمای ایران

داستان: فریدون گ

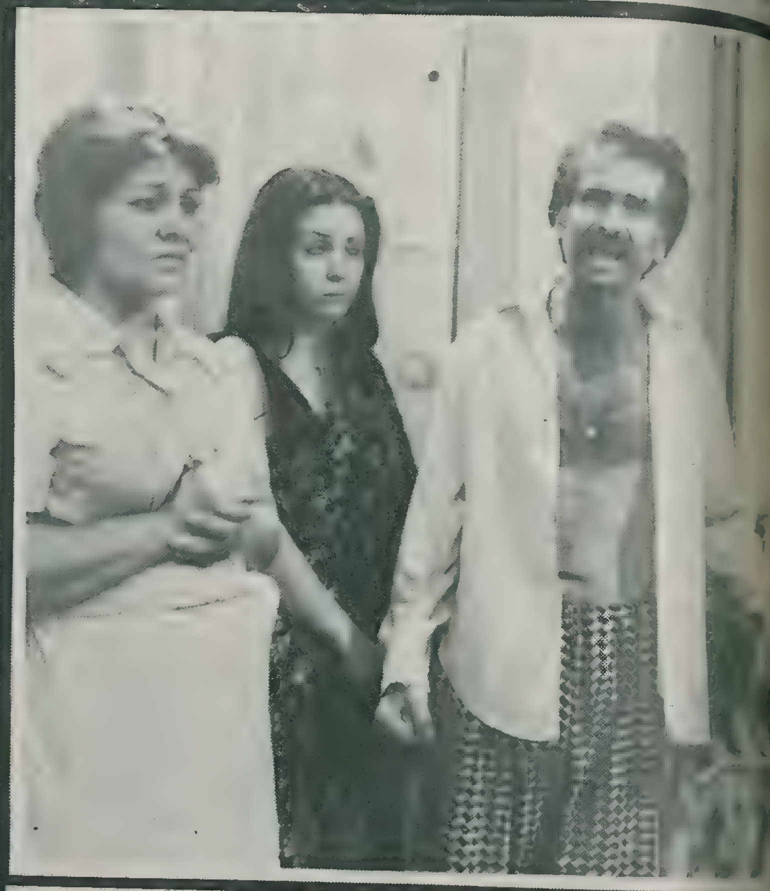
کارگردان: کامران قدکچی

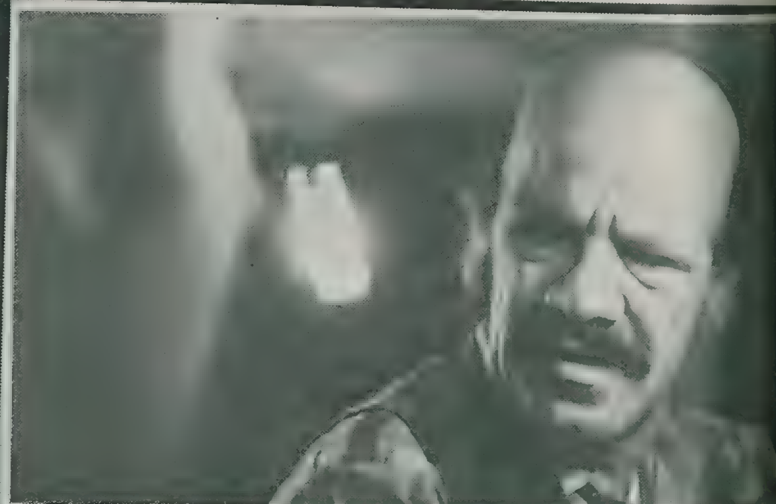
فیلمبردار: رضا بانک

تهیه‌کننده: رضا نورسته‌ف

محصول: سازمان سینمائی پاناسی









گفتگو توسط : «پاتریك مك گیلیكان» و«دابرا واینر»

این مصاحبه طی سفر «رنه‌کلر» به‌آمریکا انجام شد . «رنه‌کلر» پیشترنیز به‌آمریکا آمده وازخود نشانی برجای گذارده بود. مانند بسیاری ازهموطنانش «کلر» درجریان جنگ دوم جهانی کشورش‌را ترك گفت و ابتدا به‌انگلستان رفت وفیلم «شبح به‌غرب می‌رود»را ساخت وسپس به‌آمریکا آمد وچند اثر زیبا ازجمله «زنم یك ساحره است»را درهالیوود ساخت .

اما رنه‌کلر بیشتربا آثارصامتی مانند «آنتراکت»، کلاه حصیری ایتالیائی واولین فیلم‌های ناطقش «میلیون» و «آزادی ازآن ماست» شناخته شده بود . بعدازجنگ «رنه‌کلر» به‌فرانسه برگشت وآثار درخشان دیگری مانند «سکوت طلاست» و «مانورهای بزرگ»را به‌جهان سینما عرضه کرد .

آخرین فیلمش Les Fêtes Gallantes درسال ۱۹۶۵ به‌پایان رسید واکنون کارگردان سالخورده‌که هنوز سلامت ونیرومند است ـ گواینکه این روزها باید حساب سیگارهایش را داشته باشد ـ سرگرم طرح‌های دیگری است ومنکر هرگونه علاقه به‌ادامه‌کار درسینماست .

★

■ **شما دردرجه اول بعنوان یك نویسنده وکارگردان آثار کمدی شناخته شده‌اید . بچه جهت به‌کمدی بیش‌ازتراژدی ودرام توجه دارید ؟**

کلر : عزیز من . . . بچه علت موهای شما سیاه است و بور نیست ؟ این یك خاصیت طبیعی است .

■ **درابتدای کار هنری‌تان در ۱۹۲۳ شما فیلم«پاریس خفته»را ساختید. مانند بسیاری ازفیلم‌های بعدی‌تان در«پاریس خفته» عناصرداستان‌های علمی ـ تخیلی باشوخی‌های تئاتر عامیانه درهم آمیخته است . ما این فیلم‌را ندیده‌ایم ، چون‌که بسیار نایاب است ولی یك دوست اخیراً آن‌را درآمریکا دیده است .**

کلر : معذرت می‌خواهم ، ولی دوست شما «پاریس خفته»را ندیده است. من نسخه‌ای‌راکه دراختیار «هانری لانگ‌لوآ»، سینماتك فرانسه ، موزه هنرهای مدرن ودرمسکو وجاهای دیگر است می‌شناسم . جایش بسیار بد است . . . نگاتیو فیلم حدود سی سال پیش جائی گم شد . دوسه سال پیش بعدازآنکه تکه‌هائی ازنگاتیورا پیداکردم ، فیلم‌را دوباره مونتاژ کردم . اکنون این فیلم بهمان صورت اولیه است ـ کمی کوتاهتر ولی نزدیك‌تر به‌آنچه‌که درزمان ساختنش نظرم بود . متأسفانه این نسخه هنوز به‌آمریکا نرسیده است . این نسخه به‌سینما تك تعلق دارد . . . راستش خودم‌هم سردرنمی‌آورم .

■ **بهرحال هنوز سئوال مارا جواب ندادید . . . شنیده‌ایم درفیلم یك تصویر مکرراً ظاهر می‌شود ـ تصویر ثابت‌شده مردی‌که بقصد خودکشی دارد ازپل پاریس به‌پائین می‌پرد . تصویر او وهمچنین تصاویر ثابت بسیاری دیگر ازپاریسی‌هاکه توسط اشعه مرموزی‌فلج شده‌اند ، مکرراً دیده می‌شود . قاعدتاً او باید پس‌از ناپدید شدن اشعه درپایان فیلم کار خودکشی‌را تمام کند . آیا می‌توان این مقابله شوخی و اندوه‌را یك اشاره طنزآمیز تلقی‌کرد ؟**

کلر : نه . . . «پاریس خفته» یك شوخی وحتی یك کمدی شلوغ است . شهر پاریس ناگهان به‌خواب می‌رود ومردم همه درهروضعیتی‌که بودند ثابت می‌ماندند ازجمله این شخص‌که داشت توی رود سن می‌پرید . این فقط یکی ازشوخی‌های فیلم بود .



RENE CLAIR

آخرین گفتگو با : رنه کلر

■ **تکرار یك شوخی بخصوص در «پاریس خفته» زیاد دیده می‌شود. درحقیقت بنظر می‌رسدکه شما ازاین روش درتمام کارهایتان استفاده کرده‌اید.**

کلر: درمورد یك شوخی یایك صحنه کمدی دو چیز ازنظر من مهم است. اول اینکه وقتی یك شوخی می‌خواهد خوب ازآب درآید، مردم پیش آن‌را حس می‌کنند وپیش ازاتفاق افتادن حادثه‌کمدی، خنده‌را شروع می‌کنند. این موضوعی است‌که هیچوقت نتوانستم درست درك کنم... باید تماشاگران بتوانند این موضوع‌را بهتر درك‌کنند. نکته دوم مربوط به‌تکرار شوخی است... وقتی یك شوخی می‌سازید برای بار اول خوب است... وقتی یکبار تکرارش کنید بهتر می‌شود و بار سوم مردم حتی ازدفعات اول و دوم‌هم بیشتر می‌خندند. ولی اگر بازهم تکرارش کنید تأثیرش‌را ازدست می‌دهد. نکته جالب اینست که‌هیچوقت نمی‌توان فهمید یك شوخی چندبار می‌تواند مردم‌را بخنداند. من گاهی خیلی زود ازتکرار یك شوخی دست‌کشیده‌ام واین موضوع بشدت‌ناراحتم می‌کند. اگر می‌دانستم مردم بازهم می‌خندند، چندبار دیگر تکرار می‌کردم. ولـی متأسفانه این مـوضوع قابل پیش‌بینی نیست. این از خصوصیات کمدی است‌که درمورد تراژدی صدق نمی‌کند. یك صحنه تأثرانگیز ــ مثلاً یك مادر فقیر... بایك‌کودك مریض... کسی به‌دنبال دکتر می‌رود... برف می‌بارد... وغیره چنین صحنه‌ای‌را می‌توان حتی تابیست دقیقه طول داد ولی درکمدی این امکان ندارد. برای کمدی هیچ چیز خطرناك‌تر ازطول‌دادن صحنه نیست. هیچوقت نمی‌توانید پیش‌بینی‌کنید مردم کی خواهند خندید. درفیلم «شبح به‌غرب می‌رود» که‌در انگلستان ساختم چیزهائی هست‌که مردم‌را می‌خنداند و من هنوز نتوانسته‌ام علت آن‌را درك‌کنم.

■ **شاید مـوضوع مربوط به‌مشکل‌ساختن فیلم به‌زبانی غیراز زبـان مادری‌تان باشد. هنگام کار درانگلستان وبعد درآمریکا با مشکل حساسیت‌های ملی چگونه روبرو شدید؟**

کلر: من درنوشتن سناریوی فیلم‌های انگلیسی وآمریکائی همکاران محلی داشتم. بدون همکاران انگلیسی وآمریکائی جرأت نمی‌کردم بنویسم. من دراین مورد بسیار دقیق بودم چون کار کارگردانان آلمانی راکه درفرانسه فیلم ساخته بودند دیده بودم‌که بنظر من بسیار مضحك‌بود. وقتی دریك‌کشور بیگانه با بازیگران ناآشنا و باخلق‌وخوئی متفاوت‌کار می‌کنید باید سعی کنید خودتان‌را باطرز فکر آنها تطبیق دهید. من معتقدم یك‌فیلم تنها وقتی می‌تواندخوب وهیجان‌انگیز باشدکه‌خصوصیات ملی کشوری‌راکه درآن ساخته می‌شود نشان دهد. یك فیلم روسی باید روسی باشد و یك فیلم آمریکائی، آمریکائی. بهمین جهت من با روش متداول فیلمسازی امروزه درفرانسه موافق نیستم. امروزه بیشتر فیلمهای فرانسوی باپول آمریکائی ساخته می‌شود واین به‌اصالت فیلم لطمه‌می‌زند.

■ **آیا می‌توان گفت که اغلب فیلم‌های شما پایان خوش دارند؟**

کلر: یك کمدی باید پایانی کم وبیش خوش داشته باشد، درغیر اینصورت کمدی نیست. وبهمین جهت است‌که پایان یك کمدی همیشه غیرواقعی است.

درزندگی اوضاع همیشه به‌خوشی سرانجام نمی‌یابد. این شاید یك جور تقلب باشد ولی درکمدی‌های شکسپیر ومولیر وحتی درکمدی‌های من داستان پایان خوش دارد، برای اینکه این قانون کمدی است ــ ولی بهرحال پیداکردن پایان مناسب برای یك‌کمدی خیلی مشکلتر ازپایان دادن یك تراژدی است. درتراژدی شما همه‌را می‌کشید وقضیه خاتمه می‌یابد.

کمدی‌های بسیار معدودی هستندکه پایان قابل قبولی دارند. منظورم یك پایان طبیعی و واقعی است. بیشتر اوقات پایان کمدی‌تصنعی وساختگی بنظر می‌رسد.

■ **ازطرف دیگر بسیاری ازکمدی‌های شما انباشته ازاشارات تراژیك است وبهمین جهت آثار شمارا اغلب کمدی‌های تراژیك خوانده‌اند.**

کلر: من خودم این نام‌را برآنها نهاده‌ام. چرا؟ برای اینکه آنها از کمدی‌های متعارف وسنتی بسیار عمیق‌تر وبه‌زندگی نزدیکترند. مثلاً فیلمی ساخته‌ام به‌نام «مانورهای بزرگ» دیده‌اید؟ باید آن‌را ببینید... درآن تکه‌هائی هست‌که مرا کاملاً راضی می‌کند.

داستان طولانی‌ای دارد ونسبتاً عمیق وباصطلاح باید خیلی تأثر‌انگیز باشد. راستش من این فیلم‌را یك کمدی نمی‌دانم ــ درآن چند صحنه کمیك هست ولی گرایش اصلی فیلم بیشتر تراژیك است تاکمیك. داستان غم‌آلودی است ــ غم‌آلود ازیك دید فلسفی. درآن روزها برای اولین‌بار صحبت ازخطر بمب اتمی بود ومن درفیلم اشاره‌ای گذاشتم براینکه شیطان دراساس همین فاجعه علمی است.

■ **آیا فیلم‌هایتان درشما ودیگران امروز همان تأثیری‌را می‌گذاردکه برای اولین‌بار داشت؟**

کلر: نه، بهیچوجه. این موضوع حتی درمورد استادان بزرگ صدق می‌کند... مثلاً چاپلین... من اولین نمایش «جویندگان طلا» در پاریس‌را بیاد دارم. مردم واقعاً ازخنده روده‌بر می‌شدند ومن خودم آنقدر می‌خندیدم‌که نمی‌توانستم به‌پرده نگاه کنم. حدود سی سال بعد نسخه جدیدی ازاین فیلم‌را دیدم... مردم بازهم می‌خندیدند ولی این باسابق فرق داشت. متوجه می‌شوید؟ این درست همان خندیدن سابق‌نبود.

درمورد یکی ازفیلم‌های خودم هم‌چنین تجربه‌ای داشته‌ام. فیلم «زیبائی شیطان» برای اولین‌بار دردو سینما در پاریس به نمایش‌گذارده شد. نمایش فیلم دوازده هفته ادامه پیداکرد وفیلم تا سه‌چهار سال بزرگترین رقم فروش‌را داشت. بعد حدود ده سال بعد این فیلم درپاریس درسینمائی به‌فاصله چندصد متر ازسینمای اولی به‌نمایش گذارده شد. این بار فقط یك هفته روی پرده بود. همان فیلم، همان محل.

می‌خواهم بگویم‌که فیلم مانند بسیاری ازنمایشنامه‌ها دارای نوعی رادیواکتیویته است، مانند نوشیدنی گازدار. شما دربطری‌را بازمی‌کنید... پس‌از مدتی آب همان آب وبطری همان بطری است ولی رادیو‌اکتیویته ناپدید شده است، که البته درمورد رمان صدق نمی‌کند زیراکه در رمان تخیل خواننده ازآزادی بیشتری برخوردار است. ولی این در فیلم امکان ندارد. یك فیلم همیشه همان است‌که بود.

■ **ما می‌دانیم‌که شما سناریو اغلب فیلم‌هایتان‌را خودتان نوشته‌اید، آیا مونتاژ فیلم‌راهم همیشه خودتان انجام می‌دهید؟**

کلر: البته، حتی درآمریکا. خوشبختانه حتی در هالیوود این امکان به‌من داده شدکه فیلم‌هایم‌را خودم مونتاژ کنم.

■ **موقع نوشتن سناریو آیاراهنمائی‌های فنی مثل‌زاویه‌ونحوه‌پیوندنماراهم ذکر می‌کردید؟**

کلر: درابتدا، بله. درابتدای‌کار من خیلی درمورد نکات فنی دقیق بودم. تقریباً همه چیز نوشته شده بود. بعدهاکه بیشتر براساس داستان‌های خودم سناریو می‌نوشتم کم وبیش می‌دانستم چه‌کار می‌خواهم بکنم واز ذکر جزئیات فنی چشم می‌پوشیدم. نمی‌دانم همه اینطورند یا نه... ولی

وقتی انسان بعنوان یك کارگردان شروع به‌کار می‌کند ، به‌تکنیك‌استفاده ازدوربین خیلی توجه دارد وخیلی طول می‌کشد تاتوجه ازاین مسائل به‌هدایت هنرپیشه معطوف شود .

■ **بنظر شما کدام کار فیلمسازی مهمتر است ؟**

کلر : مانند چند کارگردان دیگری‌که سناریوی فیلم‌را خودشان می‌نویسند ، ترجیح می‌دهم سناریورا خودم بنویسم . اساساً می‌توان‌گفت که فیلمسازی دارای سه مرحله است : پروراندن طرح داستان در مغز ونوشتن آن ، کارگردانی وپیوند فیلم . اگر قرار بود ازاین سه کار دوتا را انتخاب کنم ، نوشتن سناریو وپیوند فیلم‌را انتخاب می‌کردم . برای من کارگردانی فیلم دارای اهمیت کمتری است . به‌دلیل اینکه اگر سناریو خوب نوشته شده باشد ، تکلیف کارگردان کم وبیش روشن است . . . البته تفاوت‌هائی هست ولی نه‌چندان مهم . اگر درپیوند فیلم دستی نداشته باشید ، ممکن است فیلم هرچیزی ازآب دربیاید . بنظر من کنترل فیلم بسیار مهم است وکنترل دردرجه اول بانوشتن سناریو وبعد باپیوند فیلم امکان دارد .

■ **پیش ازسینمای ناطق شما یك مؤلف واقعی بودید ــ آیا با فرضیه هنرمند مؤلف آشنا هستید ؟**

کلر : دراین‌باره چیزهائی خوانده‌ام . ولی راستش مفهوم آن برای من روشن نیست . می‌دانم که فرضیه‌ای است‌که شاید درمورد آدمی مثل‌چاپلین که داستان فیلم‌هایش‌را خودش می‌نوشت یا ارنست لوبیچ که بیشتر اوقات درنوشتن سناریو دست داشت صدق می‌کند . ولی بهرحال فرضیه هنرمند مؤلف چیست ؟

■ **اینکه فیلم‌های برخی ازکارگردانان مجموعه‌ای باسبك و موضوعات مرتبط‌را تشکیل می‌دهد ، بدون توجه به‌اینکه آنها تمام سناریوهایشان را خودشان نوشته باشند یا نه . مثلاً هوارد هاکز همه‌جا بعنوان یك کارگردان مؤلف شناخته شده است .**

کلر : هوارد هاکز توسط استودیو برای داستان‌هائی انتخاب می‌شدکه متناسب او بود (با خنده) نه . . . آنها هالیوود قدیمی را نشناخته‌اند . آنها از هالیوود رویائی صحبت می‌کنند . اگر فیلمی از«رویای‌نیمه‌شب تابستان» بسازید مؤلف البته شکسپیر است . شما می‌توانید آن‌را مطابق ذوق خودتان فیلم کنید ، ولی . . .

■ **شما همیشه شدیداً ازهالیوود انتقاد کرده‌اید ، باآنکه سال‌های جنگ را درآمریکا بسر بردید ودرهالیوود فیلم ساختید ، چطور توانستید خودتان‌را باروش فیلمسازی درهالیوود تطبیق بدهید ؟**

کلر : پس‌از موفقیت اولین فیلمی‌که ساختم ، چندبار ازمن درخواست شد به‌هالیوود بروم ولی من قبول نکردم چون میدانستم روش فیلمسازی هالیوود مخالف طبع مستقل من بود . درفرانسه من تقریباً هرکاری‌راکه می‌خواستم می‌کردم . ولی در ۱۹٤۰ باید بین هیتلر وهالیوود یکی‌را انتخاب می‌کردم ومن هالیوودرا (باخنده) فقط یك کمی ترجیح دادم .

من به‌هالیوود رفتم والبته اشکالاتی‌داشتم.خوشبختانه‌اوضاع‌طوری جور شدکه من می‌توانستم کم وبیش بطور مستقل کارکنم وگرفتاری‌های زیادی نداشتم . به‌من یك قرارداد هفت‌ساله پیشنهاد شدکه من قبول نکردم چون‌که نمی‌خواستم برده تهیه‌کنندگان باشم . من خیلی کمتر ازهمکاران آمریکائی‌ام پول درمی‌آوردم به‌این علت‌که تنها وقتی فیلم می‌ساختم‌که احساس می‌کردم می‌توانم کاری مطابق سلیقه خودم انجام دهم . درست است‌که من نتوانستم همه‌کارهائی‌راکه موردعلاقه‌ام بود بکنم ولی‌درعوض هیچوقت مجبور نبودم کاری‌که نمی‌خواستم بکنم ، انجام دهم . بهمین جهت من طی‌پنجسال فقط‌چهارفیلم ساختم درحالیکه‌همکاران آمریکائی‌ام درهمین مدت بیش‌از یك دوجین فیلم ساختند . البته باید قبول کردکه





بالا : آنتراکت

پائین : «رنه‌کلر» به‌هنگام راهنمائی بازیگر فیلم «زیبائی شیطان»







تصویر بزرگ بالا : نمائی ازفیلم «آنتراکت»
پائین راست : مانورهای بزرگ
پائین چپ : زیبائی شیطان









بالا : رنه‌کلر
ستون مقابل ـ بالا : «رنه‌کلر» به‌هنگام هدایت بازیگران فیلم «زیر بامهای پاریس»
وسط : نمائی از فیلم «زیر بامهای پاریس»
پائین : «جینالولو بریجیدا» درنمائی ازفیلم «زیبایان شب» (رویای شیرین)

چندنفری ازجمله فرانك كاپرا ، پرستون استورجس وارنست‌لوبیچ وضعی شبیه من داشتند گو اینکه گاهی‌هم فیلمهائی کارگردانی می‌کردندکه نه خودشان نوشته بودند ونه درپیوند آن دست داشتند . نه . . . من‌باهالیوود مخالفتی ندارم . مخالفت من باسیستم هالیوودی است‌که نبوغی چون اشتروهایم‌راکه می‌توانست فیلم‌های خیلی بیشتری بسازد نابودکرد . یا اورسن‌ولزرا . . . ولز مرد بزرگی است‌که نتوانست باهالیوود از در سازش درآید زیرا بیش‌از حد تکرو بود . ازطرف دیگر هالیوود فیلم‌های بزرگی نیز عرضه کرده است . . .

■ **نوشته‌ایدکه فیلم‌های آمریکائی غیرواقعی‌ترین فیلم‌های جهان سینما هستند .**

کلر : زمانی هالیوود یك بهشت بود ـ یك رویا . و من‌نوشتم که درمورد فیلم‌های آن دوره هالیوود نمی‌توان ازواقعیت‌گرائی سخن گفت ، چون که بهرحال آمریکا یك‌کشور بزرگ کشاورزی است ولی هیچوقت در فیلم‌های آن دوره یك کشاورز ظاهر نمی‌شود . حالا فرق کرده است . فیلم‌ها به‌واقعیت نزدیکترند .

■ **آیا درست است‌که شما مدت‌ها پیش‌ازچاپلین به‌دادگاه شکایت‌کردید**

وبخاطر اینکه فیلم «عصر جدید»را بر اساس داستان «آزادی از آن ماست» ساخته است تقاضای غرامت کردید ؟

کلر : «آزادی ازآن ماست» و «عصر جدید» اگر هردورا دریك زمان ببینید البته مقایسه‌هائی پیش می‌آید . وحقیقت اینست‌که چاپلین‌هیچوقت این موضوع را نپذیرفته است . واما جریان ماجرا از اینقراراست که شرکتی‌که من «آزادی ازآن ماست»را برای آن ساختم ازیونایتدآرتیست که «عصر جدید»را تهیه‌کرده بود بخاطر سرقت هنری به‌دادگاه شکایت برد . والبته ازمن تقاضا شدکه دراین موضوع باآنها همصدا شوم‌که من هیچوقت نپذیرفتم . گفتم میدانم چاپلین «آزادی ازآن ماست»را دیده است و بعلاوه فیلمش را سه سال بعداز فیلم من ساخته است وتشابهات دو فیلم غیرقابل انکارست . ولی من خودم‌هم ازفیلم‌های چاپلین الهام گرفته‌ام وبرای من افتخار بزرگی است‌که اوهم ازفیلم من الهام گرفته باشد .

■ **آیا هیچ بخاطر ازبین‌رفتن سینمای صامت تأسف می‌خورید ؟**

کلر : سینمای ناطق خیلی زود آمد ، پیش‌ازآنکه ما بتوانیم تمام‌امکانات بصری فیلم‌را جستجو کنیم . من معتقد بودم ـــ واین واقعاً اتفاق افتاد ـــ که‌کارگردانان ونویسندگان بادردست‌داشتن صدا راحت‌ترین راه‌را برای بیان یك حادثه انتخاب خواهندکرد وبخود این زحمت‌را نخواهند داد که‌راههای جدیدی برای بیان تصویری یك حادثه پیداکنند . گفتار آنچنان موقعیت مهمی بدست آوردکه می‌توانستید چشمهایتان‌را ببندید وتمام داستان‌را دنبال‌کنید . والبته این دیگر سینما نیست ، رادیوست . تعداد زیادی ازکارگردانان مانند فون اشتروهایم ، چاپلین وخود من امیدوار بودیم باسینمای صامت یك نوع زبان بین‌المللی‌که همه‌جا قابل فهم باشد بسازیم .

■ **چه‌کسی درسبك کمدی ادبی وسینمائی شما تأثیر داشته است ؟**

کلر : ادبی ؟

■ **مولیر ؟**

کلر : اوه ، مولیر؟ بله ، خیلی زیاد ، لابیش؟ بله ، لابیش «کلاه‌حصیری ایتالیائی»را نوشت‌که من براساس آن یك فیلم ساختم . وازنظرسینمائی فیلم‌های ابتدائی سینما و فیلم‌های اولیه فرانسوی وبعدازآن فیلم‌هائی ازآمریکاکه من زمانی‌که روزنامه‌نگار بودم وهنوز علاقه‌ای به‌سینما درخود حس نمی‌کردم ، می‌دیدم مك سنت ، چاپلین . . . وتمام آن‌گروه کمدین‌های بزرگ بمن خیلی چیزها آموختند . شاید باور نکنید اگر بگویم ازنقطه‌نظر نویسندگی ـــ منظورم وقتی است‌که فیلمنامه می‌نویسم ـــ تحت تأثیر یك نویسنده بزرگ انگلیسی بنام چی . کی . چسترتون بوده‌ام .

■ **درتمام طول فعالیت هنری‌تان درعلاقه‌تان به‌فانتزی ثابت‌قدم‌بوده‌اید. بنظر می‌رسدکه بکلی مخالف هرگونه رئالیسم باشید . علت علاقه شما به‌کار دریك محدوده تخیلی چیست ؟**

کلر : درست است‌که من به‌رئالیسم علاقه ندارم . دقیقاً نمی‌توانم علتش‌را توضیح دهم ، شاید برای آنکه دوست دارم تاآنجاکه ممکن است دنیای کوچکی مخصوص به‌خودم بیافرینم‌که بارئالیسم ممکن نیست .

■ **آیا علت استفاده ازدکور برای صحنه داخلی وخـــارجی ، همین بیعلاقگی شما به‌رئالیسم است ؟**

کلر : موضوع اینست‌که سابقاً حساسیت فیلم خیلی کمتر ازفیلم‌های امروزی بود ونمی‌شد یك صحنه داخلی دریك اطاق‌را بدون استفاده از نور زیاد فیلمبرداری‌کرد . حالا فیلم خام خیلی حساستر است ویك کارگردان می‌تواند دوربین‌را به‌دست بگیرد وبدون دم ودستك‌های‌زیادی که ما باید بهمراه می‌داشتیم هرکجاکه می‌خواهد فیلم بگیرد . ومن فکر می‌کنم این اساس تفاوت سبك فیلم‌های امروز بافیلم‌های قدیمی باشد .

یك دلیل دیگر ازنظر من اینست‌که دربعضی ازفیلم‌ها دوست دارم بااستفاده ازدکور کیفیتی شبه‌واقعی ایجادکنم‌که مناسب سبك کار من است . یادم می‌آیدکه تمام صحنه‌های داخلی وخارجی فیلم «دروازه پاریس»را دراستودیو فیلمبرداری‌کردم . دریك صحنه به‌یك خیابان احتیاج داشتم وچون ساختن یك خیابان کامل مقدور نبود دوربین را برداشتم و بادو هنرپیشه به‌خارج ازاستودیو رفتم وصحنه‌را فیلمبرداری کردم . ولی بعد روی میز مونتاژکه خواستم این صحنه‌را بین دو نما بگذارم دیدم تفاوت صحنه‌ها خیلی آشکار است ، ناچار این صحنه‌را حذف‌کردم .

■ **جالب است‌که هماهنگ باسبك تصویری غیررئالیستی‌تان ، موضوع فیلم‌هایتان اغلب تخیلی وفانتزی است اشباح ، زندگی بعدازمرگ ، ساحره‌ها وازاین قبیل چیزها . چرا ؟**

کلر : احتمالاً به‌سرشت من مربوط می‌شود . راست است‌که اولین فیلم من «پاریس خفته» تقریباً یك فیلم علمی ـــ تخیلـــی است . فیلم دوم «آنتراکت» چیز متفاوتی است . این یك فیلم کوتاه سور رئالیستی و دادائیستی است‌که برای نمایش دریك باله ساخته شد نه‌برای یك سینمای معمولی . سومین فیلم من«شبح مولن‌روژ» بود وفیلم چهارم «سفرتخیلی» است که همانطور که می‌دانید درباره رویاست . پس ازآن مدتی توقف کردم . وبعد با «شبح به‌غرب میرود» به‌فانتزی برگشتم .

■ **آیا به اشباح عقیده دارید ؟ یا تناسخ روح ؟ نظرشما درباره مرگ چیست ؟**

کلر : مانند بسیاری ازمؤلفین آثار کمدی من آدم بدبینی هستم ، معتقد نیستم‌که نسل بشر روبه‌سوی پیشرفت وتکامل دارد . (می‌خندد) ومانند اغلب مؤلفین آثار کمدی من یك معلم اخلاق هستم .

■ **آیا ازکارگردانان معاصر کسی‌را بااستعدادهای استثنائی یافته‌اید ؟**

کلر : خوب ، می‌دانید ، من این روزها چندان به‌سینما علاقه‌مند نیستم.

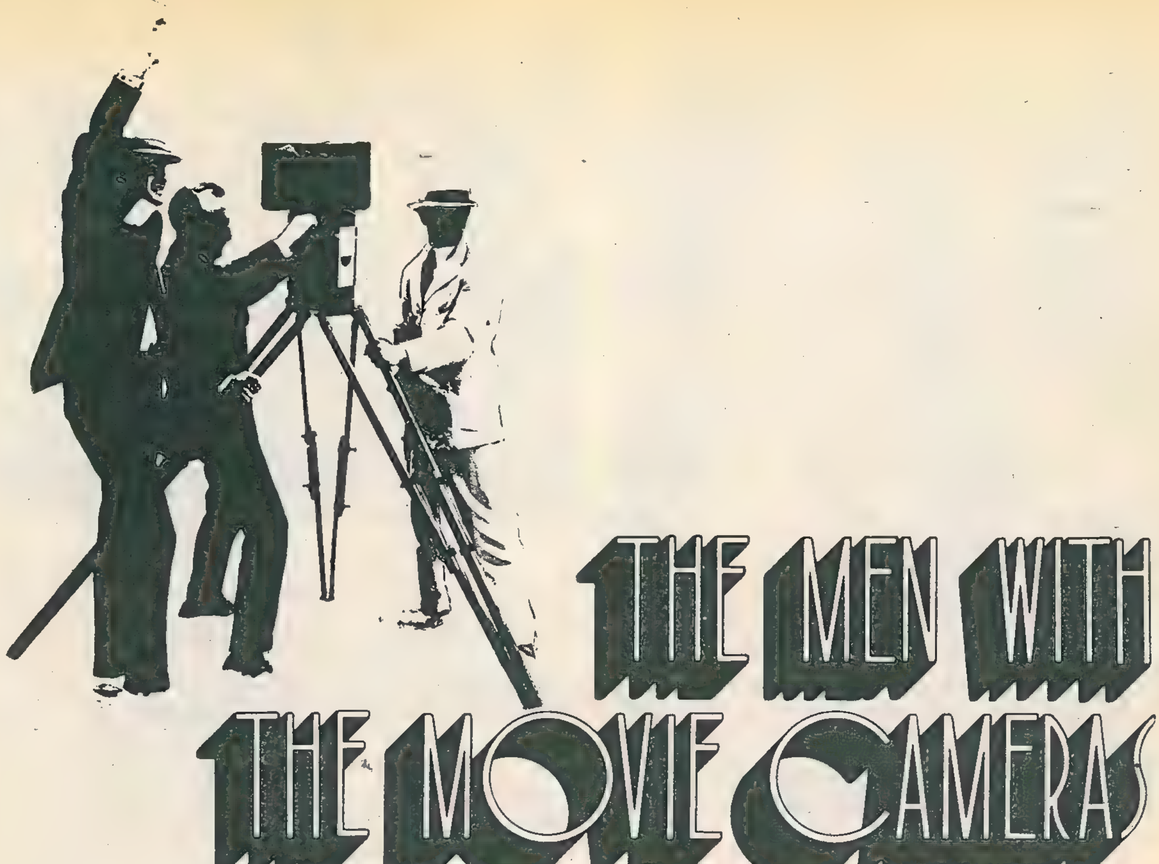
■ **آیا درحال حاضر طرح یانقشه‌ای برای ساختن فیلم دردست ندارید ؟**

کلر : فکر نمی‌کنم دیگر فیلم بسازم . من احتیاجی ندارم بازهم فیلم بسازم چون پس‌ازاینهمه کار میل ندارم حرف‌های قبلی‌را تکرار کنم . راستش باندازه کافی فیلم ساخته‌ام . بااینحال اگر فکر جالبی گیرم بیاید چه ازخودم وچه‌ازدیگران ، رد نخواهم‌کرد . ولی به‌این امید زیاد دل نبسته‌ام ، کارهای دیگری‌دارم . می‌خواهم به‌گرایش اولیه‌خودم برگردم. من می‌نویسم . بزودی یك مجموعه داستان‌را تمام می‌کنم ، یك نمایشنامه هم دارم‌که بزودی درپاریس روی صحنه می‌آید . وگاهی نمایشنامه روی صحنه می‌آورم . همین چندی پیش اپرای «اورفه» گلوك‌را کارگردانی کردم .

■ **آیا خودتان‌را یك کلاسیسیت می‌دانید ؟**

کلر : بسیار بسیار خوشحال می‌شوم اگر دیگران مرا کلاسیسیت بدانند. خوب ، هرمؤلفی این امیدرا داردکه به‌نوعی ازکلاسیسیم نزدیك شده باشد ، حتی اگر مثل من در جوانی عصیانگر وانقلابی بوده باشد .

نقل از : Take One



compiled and introduced by Richard Koszarski

مردانی بادوربین‌های فیلمبرداری

گردآوری ومعرفی: ریچارد کوسزارسکی

نقل از: فیلم‌کامنت

«کوسزارسکی» وابسته قسمت تحقیقاتی انستیتو فیلم آمریکا است و درحال‌حاضر مشغول نگارش تاریخ استودیوی یونیورسال‌وزندگی‌نامه«کارل لامل» Carl Lammel می‌باشد.

وی درعین حال سرگرم تهیه کتابی است‌درباره فیلمهای دهه پنجاه‌که بزودی انتشار خواهد یافت. «کوسزارسکی» درباره این‌فیلموگرافی می‌گوید:

«جمع‌آوری این شرح حالها جزو وظائف‌شاگردان کلاس تاریخ سینمای من در دانشگاه نیویورك‌بوده ــ هرکدام‌ازشاگردانم‌موظف‌بودنددرباره کارهای یك فیلمبردار تحقیق‌کنند وتأثیر شیوه‌های شخصی این افرادرا درمسیر کلی‌فیلمسازی ونتیجتاً تاریخ سینما بررسی نمایند.

بهنگام مطالعه وتصحیح اوراق به‌محدودیت‌منابع موجوددرباره این مسائل پی‌بردم وبه‌تشویق سردبیر مجله مطالب جمع‌آوری‌شده‌را باتحقیقات‌بعدی بسط دادم ــ و نام بسیاری‌را بآن افزودم وازبعضی ازنامها نیز گذشتم...»

هنگامی‌که تاریخ سینمارا درپرتو تئوریهای موجود بررسی ومطالعه‌کنیم ، مسیر توجهمان مرتباً ازیك عصر طلائی به‌عصری دیگر و ازیك سوی اروپا به‌سوئی وازیکطرف آتلانتیك به‌گوشه‌ای دیگر درگردش خواهد بود . سبب این گردش توجه اشاعه تب سینما بایك سینمای ملی درنقاط مختلف اروپا است ، تبی‌که بتدریج به‌سایر نقاط نیز سرایت می‌کند . بهره‌گیری از این تئوری برای نوشتن تاریخ سینما کاملاً مناسب است علی‌الخصوص‌که نگارنده بخواهد سینمائی خاص‌را درچهارچوب عوامل تاریخی مورد بحث واحیاناً تجلیل قرار دهد . ولی آنهاکه بدینگونه می‌نویسندهمیشه‌درباره تحولاتی صحبت می‌کنندکه دارای ارزشهای ادبی است و بزبان کلام راحت می‌گنجد مانند مکتب‌سینمای آلمان قبل‌ازجنگ، سینمای‌شوروی‌ونئورئالیزم ایتالیا ، ولی این طرز سینمارا مورد توجه وبحث قراردادن همیشه این خطررا بوجود می‌آوردکه مسائلی اساسی چون مونتاژ ، طراحی و فیلمبرداری‌دربوته فراموشی بیفتدوازآنها سخنی به‌میان نیاید وازفرعیات شمرده شوند . متأسفانه منتقدین تاکنون باتوجه‌به‌مسائل ادبی سینما استیل را کمتر مورد توجه قرار داده و بامحتوا مرتبط دانسته‌اند وباعث شده‌اندکه مسائل تکنیکی در لابلای مسائل جنبی محصور بمانند . بعضی از منتقدین‌که ازشهامت بیشتری‌برخوردار بوده‌اند، مسائلی چون بررسی شیوه کار و استیل‌را در ایجاد یك سبك خاص درتاریخ سینما مورد توجه قرار داده‌اند ولی باوجود این شما ندرتاً به‌محققی برخواهید خوردکه بگویدکه روشهای نو همان موج نو است .

ولی محدودیت‌های زبانی برای توصیف‌امور فنی همیشه مانعی بوده است تابتوان عوامل غیر ادبی‌را کنار هم قرار داد وازارتباط آنها با یکدیگر ، یك تحول وتازگی‌را توصیف کرد. درنتیجه تنها دگرگونی‌هایی درسینما مورد بحث قرار میگیرندکه دارای یك تم قوی قابل بیان به‌زبان ادبی باشند .

هنگامیکه در نقدنویسی تحولی پیش آمد ، نقدها بیشتر متمایل به‌چهارچوبهای هنری شد ولی هنوزهم بیشتر «تمها» بودندکه مورد توجه قرار میگرفتند ــ این موضوع حتی در مورد کارگردانهائی‌که روشهای کاربرد تصویر در آثارشان نقشی مهم داشته است نیز تعمیم داده شده وساخته‌هایشان بدون توجه به‌اصل‌های تصویری وتنها درچهارچوب داستان مورد تجزیه وتحلیل قرار گرفته‌است. باید اذعان‌کرد این عجیب‌ترین روش مطالعه ونزدیکی بااین مدرنترین فرم هنری می‌باشد .

اخیراً کمی ازاین شدت توجه باصول ادبی وکارگردان بعنوان تنها خالق فیلم کاسته شده ومنتقدان مقداری ازتوجه خودرا معطوف سایر دست‌اندرکاران ساختن فیلم نموده‌اند . ولی‌هنوز هم بیشتر توجه معطوف جنبه‌هایی است‌که برای منتقد وسایرین درزبان محاوره‌ای وادبی قابل بیان است ولی «فرم» محتاج انتقادی است‌که نه‌تنها باقالب‌های ادبی قابل بحث باشد بلکه با لغات دقیق فنی‌که خاص بیان‌جنبه‌های‌تکنیکی موزیك وهنر است نیز قابل گفتگو باشد . تنها ازاین راه است‌که میتوان باموفقیت‌کارهای گروهی‌راکه‌بطور مستقیم درزندگی‌بخشیدن بیك اثر هنری تلاش کرده‌اند ارزیابی کرد .

دراین مرحله‌ازتاریخ‌سینماودرزمانیکه‌حتی یك جمله از هنر افرادی چون **«لی‌گریمز»** یا **«گرگ تولند»** ذکری بعمل‌نیامده جا دارد از مردانی که تصویر را ضبط‌نموده‌اندومی‌نمایندیاد نمود وارزیابی مستدلی ازکارهائیکه این مردان بانجام رسانیده‌اند بعمل آورد ، هرچندکه‌تاکنون دراین امر کوتاهی شده است. اخیراً انستیتو سینمای امریکا درفکر گردآوری اطلاعاتی در باره زندگی وشرح حال این افراد افتاده است وبتازگی درچند کتاب پراکنده اطلاعاتی دراین زمینه مشاهده شده است . ولی هنوزهم اینها تنها وسیله‌ای‌اند برای محققین ومنتقدان باارزشهای کم کیفی .

باید گفت این به‌منزله نقطه شروعی است در تجزیه وتحلیل آثارسینمائی ازدیدگاهی تکنیکی وگردآوری مطالبی‌که تاکنون جمع‌آوری نشده است . ازطرف دیگربررسی دراین زمینه بازگوکننده حکایت عصر طلایی دیگری درسینما است عصری‌که نه چون دوره درخشان سینمای آلمان، ایتالیا و یا انگلستان مشخص شده باشد ولی میتوان آنرا عصر طلایی هالیوود نامید .

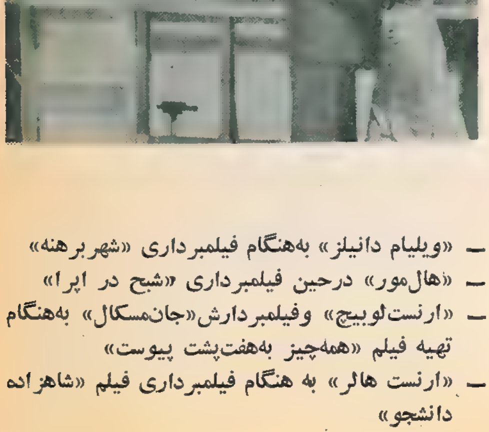
عصری‌که ازسال ۱۹۱۵ آغاز می‌شود و تا ۱۹۵۰ ادامه مییابد . باتوجه باین فیلموگرافیها درمی‌یابیم‌که هسته اصلی وشکل‌دهنده سبك هالیوودی درحقیقت نوع خاص تصویرپردازی است‌که کلاً ازنظر تاریخ‌نویسان دور مانده‌است.

خاصیت جذب برآیندهاست‌که روش فیلمبرداری هالیوودی‌را متمایز مینماید . روشی که ازهرچیزی درجهت تکامل وتکوین بهره میگیرد . حاصل این تلاشها سیستمی است‌باروانی حرکت ، زیبائی تصویر وتحرك لازم ، روشی‌که بتدریج توسط فیلمبرداران آمریکائی تکامل یافت وبمدت ٤ دهه هالیوودرا دراوج نگه‌داشت. ریشه‌های پیدایش این روش‌را می‌توان دراولین فیلم‌های آمریکائی جستجوکرد وباید به‌سال









ــ «ویلیام دانیلز» به‌هنگام فیلمبرداری «شهربرهنه»
ــ «هال‌مور» درحین فیلمبرداری «شبح در اپرا»
ــ «ارنست‌لوبیچ» وفیلمبردارش«جان‌مسکال» به‌هنگام تهیه فیلم «همه‌چیز به‌هفت‌پشت پیوست»
ــ «ارنست هالر» به هنگام فیلمبرداری فیلم «شاهزاده دانشجو»

۱۸۹۸ زمانی‌که تازه فیلم ازدست مخترعینش‌که ثابت‌کرده بودند می‌توان تصاویر متحرك‌را ضبط کرد ، خارج شده بود وبدست تجار و هنرمندان افتاده بود بازگشت . دراین مرحله بنامهائی چون « مه‌لیس » ، « پورتر » ، «اسمیت » ، « سلیج Selig » ، «لوبین» ویکدوجین از افرادی‌که معروفیت کمتری دارند برمی‌خوریم ولی آنچه این مرحله‌را ازسایر فصلهای تاریخ فیلمسازی جدا می‌کند همانا نزدیك‌شدن کامل ودرحقیقت آشنائی فردی باتمام امور فنی ساختمان فیلم‌است بدین معنی که دراین مرحله فیلمبردار ، کار ــ گردان ، متصدی لابراتوار وخلاصه همه‌کار ـ فیلم ــ بیش‌از یکنفر نیست .

دراین موقعیت وشرایط فیلمسازی بودکه Bitzer درسال ۱۸۹۸ وارد عالم فیلمسازی شد وکارهای اولیه اوکه‌درکتابخانه‌کنگره‌نگهداری شده وگزارشهائی‌که خودش درمورد این فیلمها نوشته است روشنگـر حقایق بسیاری دربـاره کارهای بعدی او وبخصوص همکاریش‌باگریفیث می‌باشد .

دراین زمان هنوز درفیلمسازی مهمترین‌کار همان فیلمبرداری بوده است ــ بعدها تقسیم کار پیش آمد وفیلمهای مشکلتری ساخته شد ودر هررشته گروهی متخصص پیدا شدند ــ وکار ـ گردانهائی چونWallace Mc Cutcheon خود را صرفاً مقید به‌کلام یا داستان وهنرپیشه نمودند و امور فنی وکار باوسائل مکانیکی به‌فیلمبردار محول شد ودراین مرحله بودکه‌گروهی ازجمله Bitzer بعنوان متخصص درفیلمبرداری شناخته شدند ــ باورود گریفیث وطرح مشکل توسط او تحولات دیگری بوجود آمد ومسئولیت خوبی و بدی تصویر مستقیماً متوجه فیلمبردار شد ــ ولی هنوز هم درساختمان فیلم دوربین نقش عمده را ایفا میکرد .

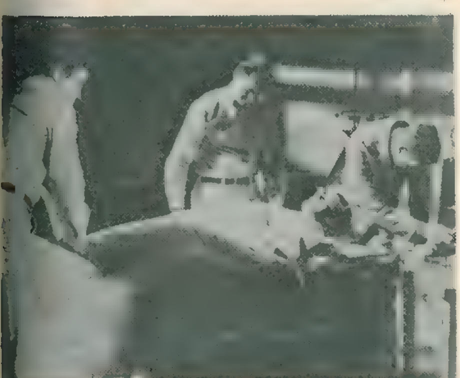
رشد سینمای مدرن تمام این نظام‌را دوباره‌ـ سازی‌کرد وسنت‌کار درهالیوودرا براساس تقسیم کار برمبنای تخصص‌ها در رشته‌های گوناگون بنیاد نهاد . کارهای سینمائی به‌رشته‌های متمایز ــ ادبی ــ صحنه‌ای ــ فیلمبرداری تقسیم شد . آنچه‌راکه سناریست برای یك‌فیلم هالیوودی‌فکر میکرد ، کارگردان بآن جامه عمل می‌پوشانید ، ولی هنوز وظیفه ساختن یك تصویر متحـرك بافیلمبردار بود . درسالهای قبل‌ازجنگ جهانی اول ، این عمل کار راحتی نبود و بآسانی‌میسر نمیشد . زیرا عدسیها ومکانیزم دوربین چیز ناقص وضعیفی بودند . حال بااین امکانات اگر کسی میتوانست تصویر روشنی برروی فیلم ضبط نماید ، براحتی میتوانست عنوان یك‌فیلمبردار موفق‌را داشته باشد .

ولی بهرحال آن سالهـای پرازگرفتاری ومشکل ، زمینه‌ای بود مناسب وپرثمر برای‌کسب تجربه .







به‌ترتیب از بالا به‌پائین :
ــ نومید سرخوش «الکی‌خوش» (لوسین‌اندریوت)
ــ کاخ یك مرد (جوزف اگوست)
ــ این‌گروه خشن (لوسین بالارد)
ــ ربه‌کا (جرج بارنز)
ــ جودیت وبتولیا (جی. وی. بیتزر)
ــ پرندگان (رابرت بورکز)
ــ ریولوبو (ویلیام کلوتیر)
ــ دالان شوك (استانلی‌کورتز)

درسال ۱۹۱۵ بسیاری ازمشکلات فنی حل شدند و امکانات نورپردازی وسیعی برای فیلمبرداران فراهم شد. درهمین سال سه فیلم باتصاویر درخشان ودقیق برپرده سینماها درخشیدند، که عبارتند از: «**تقلب**» بکارگردانی **دومیل** و فیلمبرداری «آلوین ویکف». **طلوع**ـ بکارگردانی : David Harum «دیوید هاروم» بەفیلمبرداری **هارل روسن** Hal Rosson و بالاخره فیلم معروف گریفیث «**پیدایش یك ملت**» به فیلمبرداری «بیلی بیتزر».

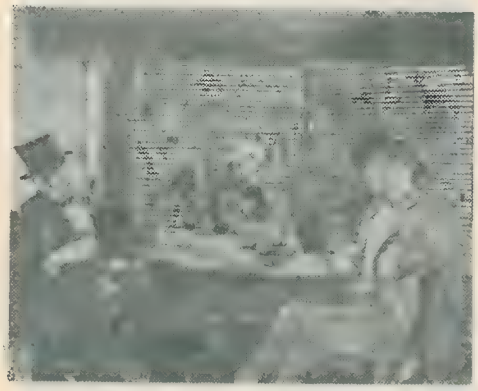
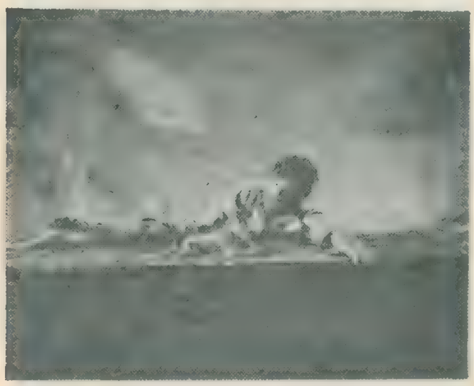
دراین سه فیلم بآسانی میتوان سنت‌های‌شکل گرفته فیلمبرداری و فیلمسازی‌هالیوودی‌را تمیز داد. استفاده «وایکف» ازسایه‌ها برای تأثیرات روانی وهمچنین تصاویر فوق‌العاده از صورت وموفقیت دراستفاده ازحقه‌های سینمائی اشاره‌ای است به‌سنتهای اکسپرسیونیست ـ رمانتیك که پایه‌گزارش
Lee Garmes, Bert Glennon, John Seitz
بودند. تصاویر باروح ومستندوار Rosson ازطبیعت ودهکده‌ها باعمق تصویر وحرکتهای زیبای دوربین، روالی است‌که‌جرج شنایدرمن، **ویلیام کلوتیر وبیتزر براورا** بعداً **آنرا بسرحد** کمال رسانیدند و توانستند در عین نمایاندن بازی هنرپیشگان، نمائی مناسب ووسیع از مناظر پشت آنها، در یك تصویر ببست دهند. روشی که بعدها با «**لئون شامروی**» و «رابرت سورتیس» ادامه یافت و مورد بهره‌برداری قرار گرفت.

تداوم یك استیل خاص فیلمبرداری برای سالیان متمادی سبب شد تاجوانانی‌که زیردست این مردان‌بعنوان‌دستیاروکارآموزتجربه‌اندوخته بودند ـ شاگردان خلف استاد خویش شوند وبدینسان مکتبی خاص بطور غیررسمی با نامی خاص دنبال شود.

این حقیقتی‌است که‌کمتردرموردکارگردانان صادق است وازطرفی چون استودیوهای هالیوود فقط تکنیسین‌ها وفیلمبرداران‌را برای مدتی طولانی باستخدام خود درمی‌آورند، به‌خودی خود این امر سبب‌میشد تاروش کار یك‌فیلمبردار درتمام‌کارهای آن‌استودیو بچشم بخورد ونتیجتاً دستیاران اوهم‌که جایگزینان احتمالیش در آن استودیو بودند همان شیوه‌را دنبال نمایند.

بعنوان مثال براحتی میتوان روش کار «**ارنست پلامر**» و یا «**لئون شامروی**» را درآثار کمپانی فوکس مورد مطالعه قرارداد. این شیوه بادگرگونیهای سیاستهای اداری تغییری نمیکرد وپابرجا میماند تازه اگر درشیوه کار استودیو دگرگونیهای‌اساسی‌پیش‌می‌آمد بازفیلمبرداران بودندکه باید آنرا پیاده واجراکنند وبدینسان میتوان‌گفت‌که فیلمهای‌سالهای ۱۹۳۰ استودیوی برادران وارنر بیشتر بادید افرادی چون **سال پولیتو** Sal Polito ، **تونی گودیو** Tony







به‌ترتیب از بالا به‌پائین:
ـ ماجرای نیمروز (فلویدکروزبی)
ـ جسم وشیطان (ویلیام دانیلز)
ـ دزد بغداد (آرتور ادیسون)
ـ ثعلب‌ها وقاقم (جرج فوسی)

ـ هفتمین صلیب (کارل فروند)
ـ مراکش (لی‌گارمس)
ـ خوآرز (تونی‌گودیو)
ـ زندانی جزیره کوسه (برت‌گلنون)

Gudio و بری مك گیل ary Mac Gill به‌تصویردرمی‌آمد تا«ویلیام لی‌روی» William Leroy و یا حتی کورتیز Curtiz . در مو کمپانی پارامونت می‌توان گفت ــ درخشانتر دوره این کمپانی بخاطر تصویرپردازیهای افر چون ویکتور ملنیر Victor Melner لی گریم Lee Grames استرینبرگ Sternberg بوجو آمده است .

ازطرفی تمام سنگینی کارهـای کمپا کلمبیا بـدوش جـووالکر Joe Walker بو هنگامیکه یك‌روش تصویرپردازی‌دریك استودی تثبیت می‌شد دیگر ازمحدوده آن استودیو بیرو نمیرفت حتی اگر فیلمبرداری‌که پایه‌گزار آ روش‌بوده استودیورا ترك میکرد، وبه‌استودیو دیگر میرفت .

همانطورکه روش تصویرپردازی در ه استودیو نشانه وجود فیلمبرداری صاحب سب درآن استودیو بود ، ترکیب دیگری بوجودآ وآن همـکاری کارگـردانان صاحب سبك بافیلمبرداران بودکه ازجمله معروفترین آنها میتوان بیتزروگریفیث ، کارل بران و جیم کروز وآلفرد هیچکاك و ریچارد بروکز نام‌برد وهنگامیکه این زوجها ازهم جدامی‌شدن دگرگونیهای تصویری درکار آنها کاملاً بچش خورد . بعنوان مثال میتوان کارهای هیچکاك بعدازمرگ بروکز را نام‌برد .

ولی استیل هالیوودی چیزی نبودکه‌بتوان آنرا یك‌پدیده تأثیرپذیرومستقل نامید. هالیوو واستودیوهـا می‌توانستند هرچیزی‌را ازخارج بگیرند ودرخود استحاله کنند و بارنگ و رو هالیوودی دوباره‌سازی نمایند .

دراواخر سالهای ۲۰ و اوائل سالهای ۳۰ یك نوع گرایش به‌سبك کار آلمانی درفیلمهای هالیوودی بچشم می‌خورد ــ درعین اینکه‌کاره هنوز خاصیت صددرصد هالیوودی خودرااز‌دست نداده بودند .

فیلمبرداران هالیوودی‌آنچه‌راکه ضروری میدیدنـد ازخارج میگرفتند و اضافاتی برآن میافزودند ، وسپس بکارش میبردند ، نمونه این نوع‌کار را بطور وضوح درمقایسه فیلمهـای «مورنائو» در «طلوع» وکارهای بعدیش بچشم میتوان دید . درحالیکه فیلمبرداران آلمانی‌توجه عمده خودرا معطوف امـور فنی‌کرده بودنـد وخلاقیت‌را تنها درتکمیل وسائل فنی ایجاد حرکت جستجو می‌کردند . ولی همین افـراد، پس‌از ورودبامریکا بسرعت متوجه‌تصویرپردازی نوری و زیبائی‌های نورپردازی در مـورد هنرپیشگان شدند و باترکیب حرکت وزیبائی، کـه خواست « مورنائو » بـود Last Laugh (آخرین خنده) را برایش فیلمبرداری کردندکه تفاوت این‌کار و «طلوع» کاملاً مشهود است. نورپردازی زیبای صورت «جورج‌اوبراین»



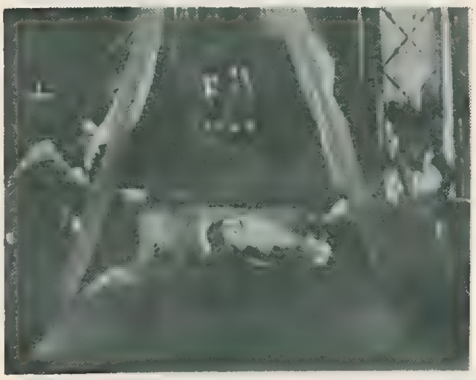














به‌ترتیب از بالا به‌پائین :
ــ بانی وکلاید (بارنت‌گوفی)
ــ درکمال خونسردی (کنراد هال)
ــ دهه دیوانه بیست (ارنست هالر)
ــ شهوت زندگی (راسل هارلن)

ــ دختری با روبان زرد (وینتون هاش)
ــ قدم زدن در برادوی (جیمزوانگ‌هو)
ــ ملکه کلی (پال ایوانوف)
ــ Arrow Smith (رای‌جون)

«ژانت گینور» به‌خواب فیلمبرداران آلمانی‌هم نمی آمد . بهرصورت فیلمبرداران برگزیده اروپائی هنگامیکه بامریکا رسیدند بسرعت ره‌آوردهای خودرا باشیوه‌های آمریکائی تلفیق میکردند وباعث ایجاد بداعتهای جدیدی درمسیر کار هالیوودی می‌گشتند . دگرگونی کارهای آنها را میتوان در مقایسه کارهای اولیه هالیوودیشان با کارهای چندسال بعدشان‌بخوبی دریافت .

بعدازجنگ دوم جهانی هالیوود ازفیلمهای مستند ونئورئالیزم ایتالیا تأثیر پذیرفت ولی اینبارهم این تأثیرپذیری درهمان حد سنتی ، جذب خاصیت‌ها وترکیب آنها باروشهای موجود بود . بعنوان مثال به‌کار **«جیمزوانگ‌هو»** در **«خال گل سرخ»** نگاه می‌کنیم درعین اینکه متأثر ازفیلمهای ایتالیائی‌است ولی نمایشگر کامل ازاستادی وصنعتگری هالیوودی نیز می‌باشد .

هنگامیکه استودیوها نمی‌خواستندروشهای دیگران‌را مستقیماً تقلید کنند ، فیلمبرداران‌آنها را باستخدام خود درمی‌آوردند . ازآن‌جمله‌اند **«کارل فروند»** ، **«ماته»** ، **«پلانر»** و دیگر فیلمبردارانی‌که مقداری ازسنتهای اروپائی را باخود به‌هالیوود بارمغان آوردند . **«فروند»** در فیلمبرداری Murders in the rue morgue خاطره کارهایش در «دکترکالیگاری»‌را زنده می‌کند و **«فرانز پلانر»** در صبحانه در تیفانی . چاشنی از **«افولس»** دارد . واین لیست می‌تواند همچنان ادامه یابد . . .

سیلان این تأثیرات و چگونگی آنها ، درفیلموگرافی‌هائی‌که بدنبال می‌آید بطور روشنتری مجسم می‌شود . وبدینسان درمی‌یابیم که تار وپود روش هالیوودی چگونه بافته شده است . وازطرف دیگر شاهد ، پیشرفتهای فردی وتأثیرات آن بریك مسیر کلی فیلمسازی‌میشویم. و ازسوئی ، همکاری فیلمبردار وکارگردان وسایر سازندگان‌را درخلق یك اثر وتأثیرات آنهارا بریکدیگر می‌توانیم‌دریابیم و تصویری ازهالیوودی‌که یك زمان تمام خلاقیت‌هارابخود جذب‌کرد و روشی پرتحرك ، زنده وپرتلاشی‌را آفرید ترسیم نمائیم .

این ترکیب عجیب تازمانی پایدار بودکه تشکیلاتی ازآن حمایت میکرد وهنگامیکه تشکیلات ازمیان‌رفت، تمام اجزا نیز ازهم‌پاشید. با از بین‌رفتن استودیوها ، این روش کارهم‌نابود شد . فیلمسازی بدون یك سازمان مشخص قابل دوام وپیشرفت نیست . هالیوود ، یك دایره‌کامل را طی‌کرده است ازیك حرکت فردی به‌گروهی و ازتلاشهای گروهی دوباره به خلاقیت‌های فردی روی آورده است وهمانند زمان«بیتزر» پیشتازان سینما درخیابانها بادوربین‌های سبك وقابل حمل باعدسیهای زوم سنتهای تازه‌ای خلق می کنند .

















به‌ترتیب ازبالا به پائین :
- مرگ مرخصی میرود (چارلزبی، لانگ)
- تعقیب (جوزف لاشل)
- فرودگاه (ارنست لازلو)
- درست بهدف (فیلیپ لاتروپ)
- ستیزه جویان (سام لیویت)
- زنده‌باد زاپاتا (جوزف مك دونالد)
- شاه شاهان «فروغ بی‌پایان» (جی. پورل مارلی)
- بچه عروسك (بوریس‌کوفمان)

حرفها و خبرها

کتاب فیلم‌های دنیا

«پیترکاوی» نویسنده و منتقد سرشناس انگلیسی ــ ناشر سالنامه «راهنمای بین‌المللی فیلم» ــ مدتیست که مقدمات انتشار کتاب «فیلم‌های دنیا» را فراهم کرده است و دراولین مرحله ، فیلم‌های دنیا در سالهای ۱۹۶۷ و۱۹۶۸ را انتشار خواهد داد . تنظیم بخش «فیلم‌های ایران» در این کتاب بعهده «جمال امید» است.

بهترین فیلمهای سال ۱۹۷۶

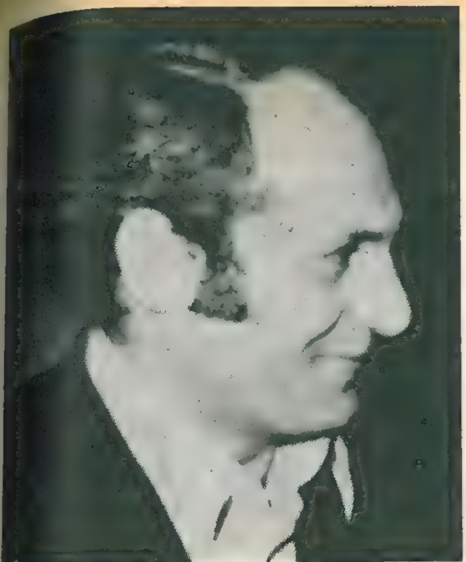
نویسندگان‌ومنتقدان ماهنامه‌سینمائی«اکران ۷۷» چاپ پاریس در مجموع آراء فیلم‌های‌زیر رابه‌عنوان بهترین‌های سال ۱۹۷۶ برگزیده‌اند .



۱ – **به‌کلاغها غذابدهید** (کارلوس‌سائورا)
۲ – **باری لیندون** (استنلی کوبریك)
۳ – **۱۹۰۰** (برناردو برتولوچی)
٤ – **کازانوا ، نوجوان ونیزی** (لوئیجی کومنچینی)
٥ – **امپراتوری احساس** (ناگیسا اوشیما)
٦ – **سرزمین موعود** (آندره وایدا)
۷ – **جسدهای عالی** (فرانچسکو رزی)
۸ – **ژان دیلمن ، ۲۳ ساحل کومرس** (شانتال اکرمان)
۹ – **مارکیزاو** (اریك رومر)
۱۰ – **سالو یا ۱۲۰ روز سودوم** . (پیر پائولو پازولینی)

جشنواره فیلم نیویورك

نوزدهمین جشنواره سالانه فیلم نیویورك از دوم تا هفتم خرداد ماه برگزار خواهد شد . دراین‌جشنواره بیش‌ازسیصدفیلم شانزده‌میلیمتری به‌نمایش‌درمی‌آید که‌به‌چهل‌وهشت گروه‌وطبقه‌بندی شده‌اند وازجمله‌زمینه‌هائی نظیر«هنروفرهنگ»، « آموزش و اطلاعــات » ، « مسائل روز » ، «زندگی‌نامه‌ها»، «فیلم‌های‌کودکان»، «فیلم‌های علمی وصنعتی» ، «سینما وتلویزیون»، «مسائل محیط زیست» ، «مذهب» و «جامعه‌شناسی» را دربر خواهد گرفت. بخش هنری این جشنواره راگزیده‌ای ازفیلمهای‌تجربی و اوانگارد تشکیل میدهد که‌متعاقب نمایش آنهاجلسات‌بحث‌و گفتگو با نظر «ماری‌گریگو» برگزار خواهد شد.



فیلم تازه پرویز کیمیاوی

«پرویز کیمیاوی» که چندی پیش آخرین فیلمش **«باغ سنگی»** درپاریس به‌نمایش عمومی درآمد ، درحال حاضر مشغول فــراهم‌آوردن مقدمات تهیه فیلم تازه‌اش باعنوان **«شعله‌هان آن زمان»** یا **«سیندرلا»** است .

این‌فیلم به‌اعتقاد «کیمیاوی» یك فیلم ضد کارتون ویابعبارتی ضدمیمیك قهرمانهای کارتون است . محل داستان وفیلمبرداری ، دهکده‌ای در سی کیلومتری «کاشان» بطرف «نطنز» است‌که چهار پرسوناژ اصلی فیلم سوار بریك بالون در این ده فرود می‌آیند . بالون روی یکی‌ازبرجهای قدیمی قرارمی‌گیرد وپس‌ازیك‌سلسله رویدادهای کمیك وتلخ برای زارعین ، آنها متدرجاً زبان فارسی‌را فراموش‌می‌کنند، اما باحضور پیرمردی که هنوز تحت تأثیر هیچ زبانی نیست وفارسی صحبت می‌کند ، این امید پیدا می‌شود ، که‌مردم یکبار دیگر زندگی وچهره واقعی خودرا بدست آورند .

نقش «سیندرلا»را یك بازیگر معروف تئاتر فرانسه بانام **«اریکاماز»** بازی می‌کند . **«فرخ غفاری»** به‌نقش«ویلیام ناکس‌دارسی» (انگلیسی که‌درزمان مظفرالدین شاه قراردادی درباره نفت باایران بست) درفیلم ظــاهر می‌شود . «تری گراهام» نیز نقش دیگری ازاین فیلم‌را بازی می‌کند .

برگزیدگان منتقدان آمریکائی

مجمع ملی منتقدان آمریکائی **«تمام مردان رئیس جمهور»**را به‌عنوان‌بهترین فیلم‌سال۱۹۷۶ برگزیده است . این مجمع هم‌چنین **«آلن . جی. پاکولا»**را به‌عنوان بهترین کارگردان ، **«رابرت دو نیرو»**را به‌عنوان بهترین بازیگــر مرد و **«فی‌داناوی»** را به عنوان بهترین بازیگر زن انتخاب کرده است .

تجلیل از «ژان لوك گودار»

«سینمای آزاد» باهمکاری «تلویزیون ملی ایران» و «سفارت فرانسه» ، برنامه تجلیل از «ژان لوك گودار» ترتیب داد و این آثار را از سینماگر سرشناس فرانسوی به‌نمایش گذارد :

از نفس افتاده ، زن زن است ، پاریس از دیدگاه . . . ، آلفاویل ، پی‌یروی دیوانه ، دوسه چیزی که ازاو میدانم . . .

از دست‌رفته‌ها

● تام گریز

کارگردان امریکائی ـ متولد سال ۱۹۲۲ در شیکاگو ـ بعد از تحصیلات دانشگاهی طی جنگ جهانی دوم وارد نیروی دریائی می‌شود. بعدازجنگ به‌روزنامه‌نگاری روی می‌آورد وابتدا در «شیکاگو هرالد» وسپس در «ورایتی» مطلب می‌نویسد. ضمن کار در «ورایتی» بامحافل سینمائی آشنائی حاصل می‌کند. بعدازآن دریك آژانس مخصوص هنرپیشگان مدیربرنامه‌می‌شود و «کرك‌داگلاس» را برای بازی نقش نخست فیلم «قهرمان» اثر «مارك رابسون» به «استانلی کریمر» معرفی می‌کند. موفقیت فیلم «قهرمان» باعث می‌شود که «استانلی کریمر» اورا بسمت‌دستیارخودبر گزیند. درسال ۱۹۵۳ تهیه‌کنندگی فیلم «مردان‌هوسباز» اثر «نیکلاس‌ری» را عهده‌دار می‌شود. بعدازآن کارش‌را درتلویزیون ادامه میدهد وچند سریال تلویزیونی تهیه می‌کند تااینکه درسال ۱۹۵۷ نویسندگی ، تهیه وکارگردانی نخستین فیلمش‌را بنام «رفیق جهنم» عهده‌دار می‌گردد. فیلم موفقیت تجاری بدست نمی‌آورد و «تام‌گریز» به‌تلویزیون برمی‌گردد وطی سالهای ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۶ مجموعه‌های متعددی تهیه وکارگردانی می‌کندکه ازجمله آنها می‌توان مجموعه معروف مأموریت غیرممکن (بالاتر ازخطر) را نام‌برد.

در سال ۱۹۶۷ فیلمنامه «ویل پنی» را می‌نویسد وشخصاً آن‌را باشرکت «چارلتون هستون» جلوی دوربین می‌برد ، این فیلم مورد توجه منتقدان قرار می‌گیرد وازآن پس «تام گریز» کارش‌را درسینما ادامه می‌دهد و این فیلم‌هارا می‌سازد : صد تفنگ (۱۹۶۸) ـ شماره یك (۱۹۶۹) ـ اهالی هاوائی (۱۹۷۰) ـ سفر به‌روزباد (۱۹۷۱) ـ خانه شیشه‌ای (۱۹۷۲) ـ لیدی آیس (۱۹۷۲) ـ فرار (۱۹۷۴) گذرگاه بریك هارت «در تهران : فراتر ازکشتار» (۱۹۷۵) ـ بزرگترین (۱۹۷۶) . . .

«تام‌گریز» باآن‌که درزمره سینماگران بزرگ هالیوود قرار نداشت بااینحال توانسته‌بود ضمن سازش با استودیوهای بزرگ تا حدودی شخصیت مستقل خودرا بعنوان یك کارگردان حفظ کند. مهمترین کار وی درسینما «ویل‌پنی» بودکه یکی ازمعتبرترین وسترنهای دهه شصت سینمای آمریکاست.

● ژاك پره‌ور

شاعر ، سناریست وکارگردان فرانسوی ـ متولد سال ۱۹۰۰ ـ کار درسینما را با فیلمنامه‌نویسی برای «ژان‌رنوار» شروع کرد. ازجمله: گوشه‌ای از ییلاق ـ جنایت آقای لانژ ـ بعداز آن برای «ژان‌گرمیون» فیلمنامه «روشنائی تابستان» وبرای برادرش«پیر» فیلمنامه «حادثه درچمدان است»، «خداحافظ لئونارد»را نوشت. ولی عمده شهرتش را درسینما برای فیلمنامه‌هائی که برای «مارسل‌کارنه» نوشت ، بدست آورد. از جمله : درام مضحك ، ساحل مه‌آلود ، روز برمی‌خیزد ، میهمان شب ، بچه‌های بهشت و دروازه‌های شب .

بعدازجنگ جهانی دوم «گفته‌ها» نخستین مجموعه اشعارش را منتشر ساخت که در زمینه شاعری شهرت فراوان برای وی به‌بار آورد. «ژاك پره‌ور» تا آخر عمر همچنان به‌فعالیتهای ادبی وسینمائی‌اش ادامه داد.

حرفها و خبرها

کتاب فیلم‌های دنیا

«پیتر کاوی» نویسنده و منتقد سرشناس انگلیسی ـ ناشر سالنامه «راهنمای بین‌المللی فیلم» ـ مدتیست که مقدمـات انتشار کتاب «فیلم‌های دنیا» را فراهم کرده است و دراولین مرحله ، فیلم‌های دنیا در سالهای ۱۹۶۷ و۱۹۶۸ را انتشار خواهد داد . تنظیم بخش «فیلم‌های ایران» در این کتاب بعهده «جمال امید» است.

بهترین فیلمهای سال ۱۹۷۶

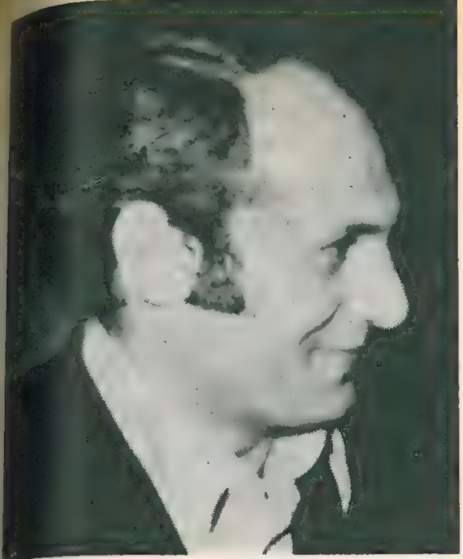
نویسندگان‌ومنتقدان ماهنامه‌سینمائی «اکران ۷۷» چاپ پاریس در مجموع آراء فیلم‌های‌زیر رابه‌عنوان بهترین‌های سال ۱۹۷۶ برگزیده‌اند .



۱ – **به کلاغها غذابدهید** (کارلوس‌سائورا)
۲ – **باری لیندون** (استنلی کوبریك)
۳ – **۱۹۰۰** (برناردو برتولوچی)
٤ – **کازانوا ، نوجوان ونیزی** (لوئیجی کومنچینی)
٥ – **امپراتوری احساس** (ناگیسا اوشیما)
٦ – **سرزمین موعود** (آندره وایدا)
۷ – **جسدهای عالی** (فرانچسکو رزی)
۸ – **ژان دیلمن ، ۲۳ ساحل کومرس** (شانتال اکرمان)
۹ – **مارکیز او** (اریك رومر)
۱۰ – **سالو یا ۱۲۰ روز سودوم** (پیر پائولو پازولینی)

جشنواره فیلم نیویورك

نوزدهمین جشنواره سالانه فیلم نیویورك از دوم تا هفتم خرداد ماه برگزار خواهد شد . دراین‌جشنواره بیش‌ازسیصدفیلم شانزده‌میلیمتری به‌نمایش‌درمی‌آید که‌به‌چهل‌وهشت گروه‌وطبقه‌بندی شده‌اند وازجمله‌زمینه‌هائی نظیر «هنروفرهنگ» ، « آموزش و اطلاعـات » ، « مسائل روز » ، «زندگی‌نامه‌ها» ، «فیلم‌های‌کودکان» ، «فیلم‌های علمی وصنعتی» ، «سینما وتلویزیون» ، «مسائل محیط زیست» ، «مذهب» و «جامعه‌شناسی» را دربر خواهد گرفت. بخش هنری این جشنواره راگزیده‌ای ازفیلمهای‌تجربی و اوانگارد تشکیل میدهد که‌متعاقب نمایش آنهاجلسات‌بحث‌و گفتگو با نظر «ماری‌گریگو» برگزار خواهد شد.



فیلم تازه پرویز کیمیاوی

«پرویز کیمیاوی» که چندی پیش آخرین فیلمش **«باغ سنگی»** درپاریس به‌نمایش عمومی درآمد ، درحال حاضر مشغول فـراهم‌آوردن مقدمات تهیه فیلم تازه‌اش باعنوان **«شعله‌های آن زمان»** یا **«سیندرلا»** است .

این‌فیلم به‌اعتقاد «کیمیاوی» یك فیلم ضد کارتون ویابعبارتی ضدمیمیك قهرمانهای کارتون است . محل داستان وفیلمبرداری ، دهکده‌ای در سی‌کیلومتری «کاشان» بطرف «نطنز» است‌که چهار پرسوناژ اصلی فیلم سوار بریك بالون در این ده فرود می‌آیند . بالون روی یکی‌ازبرجهای قدیمی قرارمی‌گیرد وپس‌ازیك‌سلسله رویدادهای کمیك وتلخ برای زارعین ، آنها متدرجاً زبان فارسی‌را فراموش‌می‌کنند، اما باحضور پیرمردی که هنوز تحت تأثیر هیچ زبانی نیست وفارسی صحبت می‌کند ، این امید پیدا می‌شود ، که‌مردم یکبار دیگر زندگی وچهره واقعی خودرا بدست آورند .

نقش «سیندرلا» را یك بازیگر معروف تئاتر فرانسه بانام **«اریکاماز»** بازی می‌کند . **«فرخ غفاری»** به‌نقش «ویلیام ناکس‌دارسی» (انگلیسی که‌درزمان مظفرالدین شاه قراردادی درباره نفت باایران بست) درفیلم ظـاهر می‌شود . «تری گراهام» نیز نقش دیگری ازاین فیلم‌را بازی می‌کند .

برگزیدگان منتقدان آمریکائی

مجمع ملی منتقدان آمریکائی **«تمام مردان رئیس جمهور»** را به‌عنوان‌بهترین فیلم‌سال۱۹۷۶ برگزیده است . این مجمع همچنین **«آلن . جی. پاکولا»** را به‌عنوان بهترین کارگردان ، **«رابرت دو نیرو»** را به‌عنوان بهترین بازیگـر مرد و **«فی‌داناوی»** را به عنوان بهترین بازیگر زن انتخاب کرده است .

تجلیل از «ژان لوك گودار»

«سینمای آزاد» باهمکاری «تلویزیون ملی ایران» و «سفارت فرانسه»، برنامه تجلیل از «ژان لوك گودار» ترتیب داد و این آثار را از سینماگر سرشناس فرانسوی به‌نمایش گذارد:

از نفس افتاده، زن زن است، پاریس از دیدگاه . . .، آلفاویل، پی‌یروی دیوانه، دوسه چیزی که ازاو میدانم . . .

از دست‌رفته‌ها

تام گریز

کارگردان امریکائی ــ متولد سال ۱۹۲۲ در شیکاگو ــ بعد از تحصیلات دانشگاهی طی جنگ جهانی دوم وارد نیروی دریائی می‌شود. بعدازجنگ به‌روزنامه‌نگاری روی می‌آورد وابتدا در«شیکاگو هرالد» وسپس در «ورایتی» مطلب می‌نویسد. ضمن کار در «ورایتی» بامحافل سینمائی آشنائی حاصل می‌کند. بعدازآن دریك آژانس مخصوص هنرپیشگان مدیربرنامه‌می‌شود و «کرك‌داگلاس» را برای بازی نقش نخست فیلم «قهرمان» اثر «مارك رابسون» به «استانلی کریمر» معرفی می‌کند. موفقیت فیلم «قهرمان» باعث می‌شود که «استانلی کریمر» اورا بسمت‌دستیارخودبرگزیند. درسال ۱۹۵۳ تهیه‌کنندگی فیلم «مردان‌هوسباز» اثر «نیکلاس‌ری» را عهده‌دار می‌شود. بعدازآن کارش‌را درتلویزیون ادامه میدهد وچند سریال تلویزیونی تهیه می‌کند تااینکه درسال ۱۹۵۷ نویسندگی، تهیه وکارگردانی نخستین فیلمش‌را بنام «رفیق جهنم» عهده‌دار می‌گردد. فیلم موفقیت تجاری بدست نمی‌آورد و «تام گریز» به‌تلویزیون برمی‌گردد وطی سالهای ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۶ مجموعه‌های متعددی تهیه وکارگردانی می‌کندکه ازجمله آنها می‌توان مجموعه معروف مأموریت غیرممکن (بالاتر ازخطر) را نام‌برد.

در سال ۱۹۶۷ فیلمنامه «ویل پنی» را می‌نویسد وشخصاً آن‌را باشرکت «چارلتون هستون» جلوی دوربین می‌برد، این فیلم مورد توجه منتقدان قرار می‌گیرد وازآن پس «تام گریز» کارش‌را درسینما ادامه می‌دهد و این فیلم‌هارا می‌سازد: صد تفنگ (۱۹۶۸) ــ شماره یك (۱۹۶۹) ــ اهالی هاوائی (۱۹۷۰) ــ سفر به‌روزباد (۱۹۷۱) ــ خانه شیشه‌ای (۱۹۷۲) ــ لیدی آیس (۱۹۷۲) ــ فرار (۱۹۷۴) گذرگاه بریك هارت «در تهران: فراتر ازکشتار» (۱۹۷۵) ــ بزرگترین (۱۹۷۶) . . .

«تام گریز» باآن‌که درزمره سینماگران بزرگ هالیوود قرار نداشت بااینحال توانسته‌بود ضمن سازش با استودیوهای بزرگ تا حدودی شخصیت مستقل خودرا بعنوان یك کارگردان حفظ کند. مهمترین کار وی درسینما «ویل‌پنی» بودکه یکی ازمعتبرترین وسترنهای دهه شصت سینمای آمریکاست.

ژاك پره‌ور

شاعر، سناریست وکارگردان فرانسوی ــ متولد سال ۱۹۰۰ ــ کار درسینما را با فیلمنامه‌نویسی برای «ژان‌رنوار» شروع کرد. ازجمله: گوشه‌ای از ییلاق ــ جنایت آقای لانژ ــ بعداز آن برای «ژان‌گرمیون» فیلمنامه «روشنائی تابستان» وبرای برادرش «پیر» فیلمنامه «حادثه درچمدان است»، «خداحافظ لئونارد» را نوشت. ولی عمده شهرتش را درسینما برای فیلمنامه‌هائی که برای «مارسل کارنه» نوشت، بدست آورد. از جمله: درام مضحك، ساحل مه‌آلود، روز برمی‌خیزد، میهمان شب، بچه‌های بهشت و دروازه‌های شب.

بعدازجنگ جهانی دوم «گفته‌ها» نخستین مجموعه اشعارش را منتشر ساخت که در زمینه شاعری شهرت فراوان برای وی به‌بار آورد. «ژاك پره‌ور» تا آخر عمر همچنان به‌فعالیتهای ادبی وسینمائی‌اش ادامه داد.

CINEMATOGRAPHY IN IRAN

فیلمبرداری در ایران

By HUSHANG BAHARLU
Director of Photography

نقل از : آمریکن سینماتوگرافر

نوشته : هوشنگ بهارلو

سردبیر مجله «آمریکن سینماتوگرافر» ازمن‌خواسته است به‌عنوان کسی که در حال حاضر در زمینه فیلمبرداری در ایران فعالیت دارم نظرم را درباره وضعیت هنر فیلمسازی در ایران بیان کنم .

در درجه اول متاسفانه باید بگویم که ما از نظر تجهیزات فنی در وضع بدی هستیم . بسیاری از وسایلی که برای انجام‌کارمان به آن احتیاج داریم در دسترس نیست . در سال‌های اخیر وضع البته‌کمی بهبود یافته‌که این بیشتر بخاطر نفوذ تلویزیون بوده است ــ تلویزیون یك مؤسسه دولتی است وازاین‌نظر کسانی که‌برای‌تلویزیون کار می‌کنند می‌توانند وسایل مورد احتیاج‌شان‌را بخرند و باید گفت که آنها وسایل بسیار خوبی هم خریده‌اند . تلویزیون این وسایل را به‌گروه‌های فیلمساز اجاره میدهد ولی نه به همه . فقط به‌گروه‌های برگزیده‌ای که‌به‌کارشان اعتماد دارد . بهر حال حتی تجهیزات تلویزیون‌هم‌که‌به مراتب بهتر از آن است‌که سایر گروه‌های فیلمسازی‌باآن کار می‌کنند ، در مقایسه با وسایلی‌که فیلمبرداران مثلا در ایالات متحده در اختیار دارند ، هیچ است . علت این وضع این حقیقت ساده اقتصادی است‌که درآمد فیلم‌های ما قابل مقایسه با درآمد فیلم‌های آمریکائی نیست و بهمین دلیل ما نمی‌توانیم تجهیزات پیچیده‌ای راکه فعلا موجود است و روزبروز هم بیشتر تکمیل می‌شود تهیه کنیم .

هوشنگ بهارلوحرفه‌اش‌را در ایتالیا آموخت‌ویکی‌ازمعدود فیلمبرداران‌ایرانی است‌که‌در خارج‌درس‌خوانده. او ـبا آن‌که احساس‌می‌کند از مسیراصلی تحولات‌سینمائی دور است ، سعی می‌کند در جریان تحولات فنی در زمینه فیلمبرداری باشد .



در چنین شرایطی ما ناگزیر سعی می‌کنیم‌ازحداکثر امکانات موجود بهره‌برداری کنیم و جنبه خنده‌دارقضیه این است‌که روشی راکه ما به علت نداشتن وسیله درپیش گرفتیم ، حالا به‌صورت مد روز درآمده است . مثلا مسئله فیلترگذاشتن جلوی پنجره برای متوازن ساختن نور داخل اطاق با بیرون را در نظر بگیریم : ما این نوع فیلتر را در اختیار نداشتیم و ناچار صحنه را به‌همان صورت‌که بود میگرفتیم‌وامروزه‌بیشترفیلمبردارهااین‌جور صحنه‌ها را بدون فیلتر فیلمبرداری می‌کنند. این‌موضوع درمورد سایر جنبه‌های کار فیلمسازی هم صدق می‌کند . فقدان وسایل لازم وادارمان می‌کندکه از هرچیزکه‌دم دستمان هست ــ مثلا بندکفش‌مان ــ استفاده کنیم و این چیزی است‌که امروزه هم در استودیو و هم‌درصحنه‌های بیرون اتفاق‌می‌افتد .

جنبه مثبت این وضع این است‌که انسان عادت‌می‌کند با حداقل بسازد و بیشتر کار کند و احتمالا درکارش بیشتر آفریننده باشد . اما این وضع یك جنبه منفی‌هم دارد ، به‌این معنی‌که وقتی یك وسیله مناسب در دسترس نیست، کار ساعتها طول می‌کشد و از آنجاکه ما در ایران اتحادیه نداریم ، ساعات کار نامحدود است و ماتاآنجاکه رمق‌داریم‌کار می‌کنیم .

در ایران فقط دو لابراتوار ظهور و چاپ فیلم‌که شایسته این عنوان هستند وجود دارد . البته ازهمین‌دوتا لابراتوار هم یکی‌کارش چندان تعریفی‌ندارد و درنتیجه اگر بهر علت تنها لابراتوار خوب این‌کشور ــ مثلابه‌علت آتش‌سوزی ــ از کاربیفتد، معلوم نیست‌چه‌کار بایدکرد. همینطور اگر یك فیلمبردار بهر علت نخواهد با این دو لابراتوار کار کند ، باید اصولا فیلمسازی راکناربگذارد. بنابراین فیلمبردار ناچار است با همین تسهیلات موجود که‌بسیار محدودهستند بسازدکه‌این‌البته‌مشکل‌بزرگی‌است.

من شخصاً به‌عنوان یك فیلمبردارخودم‌را دروضعیت کسی احساس می‌کنم که بخواهد با یك دوچرخه کهنه و زنگ‌زده باکسانی‌که سوار اتومبیل‌های کورسی‌هستند، مسابقه بدهد. اما از آنجاکه‌گویا سرنوشتی‌جزاین‌نمی‌توانم داشته باشم ، سعی می‌کنم زیاد عقب نمانم . میدانم‌که‌این منطقی نیست ، اما من همچنان ادامه میدهم و قضاوت درباره نتیجه‌کارم را به‌دیگران واگذار می‌کنم.

وضعیت ایده‌آل برای یك فیلمبردار آن است‌که بطور دائم در تماس‌با تحولاتی که درزمینه فیلمبرداری پیش می‌آید باشد . اما تنها تماس من با سیر تحولات فیلمبرداری مسافرت‌های گاه‌و بیگاهی است‌که هروقت وسیله‌اش فراهم باشد به‌اروپا می‌کنم و سعی می‌کنم با ابداعات و روش‌های جدیدی‌که شکل‌گرفته آشناگردم.

البته هر سال در جریان جشنواره جهانی فیلم‌تهران تعدادی فیلم واقعاً خوب ازگوشه وکنار دنیا می‌بینم‌واین



«بهارلو» هنگام فیلمبرداری «شطرنج‌باد» یکی‌از دو فیلمی‌که به فیلمبرداری او در پنجمین‌جشنواره‌جهانی فیلم تهران به‌نمایش درآمد. فیلم دیگر «ملکوت» بود.
«شطرنج‌باد» در یك‌خانه‌قدیمی و با نورپردازی‌تیره فیلمبرداری شد .

متابه با فیلم‌های درجه سوم و چهارمی‌که طی سال‌در های عمومی به‌نمایش در می‌آید براستی فرصتی‌مغتنم . فیلم‌های بنجلی‌که بطور تجارتی در این‌کشورنمایش می‌شود برای آگاه‌بودن از مسیر تحولات فیلمسازی نیست و از این نظر سعی می‌کنم این‌کمبودرابطـور وصی جبران کنم .

از من سئوال شدکه در ایران فیلمبرداران علاقمنـد یشرفت بچه ترتیب حرفه‌شان را می‌آموزند. جـواب است که‌بایك نوع خودآموزی. آنها کارشان رابه‌عنوان یار فیلمبردار آغاز می‌کنند و بعد به‌تدریج وظایف لمبرداری و سرانجام مدیر فیلمبرداری به آنها واگذار گردد . درایران چند مدرسه آموزش فیلمبرداری‌وجود ارد که مهمترین آنها متعلق به تلویزیون است. امـــا غ‌التحصیلان این مدرسه رابیشترتلویزیون جذب‌می‌کند ندرتا پای‌آنها بکار فیلمبرداری حرفه‌ای کشیده‌می‌شود. مدارس فیلمبرداری که‌وابسته به‌وزارت فرهنگ‌وهنر ستند، تعدادی فیلمبردار تربیت می‌کنند که گروه‌اخیـر جذب تلویزیون می‌گردندوهنوزهیچ‌فیلمبردارسینمائی رفه‌ای از میان آنها برنخاسته است .

در ایران‌معمولا‌ـ‌بازبخاطر محدودیت‌های‌گوناگون‌ـ صدی دوربین و مدیر فیلمبرداری در واقع یك‌شخص احد هستند به‌عبارت دیگر شخصی که نور صحنه‌راتنظیم ی‌کند ـ یعنی مدیر فیلمبرداری ـ متصدی دوربین‌هم ست . در یکی دو فیلم اخیرم موفق شدم تهیه‌کننده‌ام را که در زمینه سینما شخص مطلعی است ، قانع‌کنم‌که‌یك‌نفر را به‌عنوان متصدی دوربین دراختیارم بگذارد و ایـــن وضوع دست مرا در انجام وظیفه‌ام به عنوان یك‌مدیـر یلمبرداری آزاد گذارد ـ چیزی‌که در تاریخ سینمـــای یران بیسابقه بوده است .

همانطورکه اشاره کردم‌کارکنان فنی دوربین‌درایران حدود هستند . یك مدیرفیلمبرداری هست‌که هم نورپرداز ست و همین متصدی‌دوربین و دستیار اوکه همه‌کارهای یگر را انجام میدهد ـ مثل تنظیم عدسی هنگام حـرکت وربین ، جابجاکردن نورافکن‌ها و حرکت‌دادن‌دالـی (Dolly) . بدین ترتیب تمام‌کارهای فیلمبرداری‌توسط ونفر انجام می‌گیرد حال آن‌که درکشورهای دیگـرهر خصی مسئولیت یکی ازکارهای فیلمبرداری را به‌عهـده دارد . حقیقت این‌است‌که روش‌کشورهای دیگر ازنظـر الی برای ما مقدور نیست .

این مسائل همه ریشه‌های اقتصادی دارد . در ایران لیط سینما خیلی ارزان است و در واقع با دوسال پیش یچ فرقی نکرده است . مضافاً براین‌که خیلی ازفیلم‌های وب ما تماشاچی‌پسند نیستند . بعضی از فیلم‌هائی‌کـه ن فیلمبرداری کردم تجارتی نیستند ، اما تقاضاهای من از تهیه‌کننده برای بدست‌آوردن کیفیت برتر ، خیلـــی یشتر از تقاضاهای فیلمبردارانی بودکه روی فیلم‌هـــای جارتی و پولسازکار می‌کنند. البته‌بیشترازاین‌هم‌نمی‌توانم تهیه‌کننده را تحت فشار قرار دهم ، چون‌که بهر حـــال او باید پولش را بازگرداند.

فکر می‌کنم راه‌حل این مشکل‌کمك مالی‌بخش‌عمومی به فیلمسازانی باشد که می‌خواهند فیلم‌های بهتری‌بسازند وامکانات کافی در اختیار ندارند . فکر می‌کنم دولـت بااین‌گونه‌کمك‌ها برای علاقمندان واقعی سینما فرصـت یدن فیلم‌های بهتر رافراهم می‌آورد. چنین‌کمکی‌میتواند به‌این‌صورت باشدکه دولت تضمین کند درصدی ازضرر احتمالی فیلم را به تهیه‌کننده بپردازد .

در این‌کشور از یك طرف‌کوشش می‌شود سطح فهـم و اطلاعات و سلیقه عامه سینمارو بالا برود و از طـرف دیگر برنامه‌ای برای تشویق تهیه‌کنندگان به‌ساختن فیلـم بهتر وجود ندارد . این وضعیت البته‌کم‌وبیش‌درهمه‌جای نیا وجود دارد ، اما اگر در یك کشور بزرگ مـثلادر آمریکا فقط ده درصد از مردم به‌دیدن یك فیلم خوب‌ولی غیر تجارتی بروند ، احتمال ضرر مالی فیلم بسیارکم است، حال آن‌که در ایران با سی میلیون جمعیت حتی‌یك نسبت پنجاه درصد هم شاید کافی نباشد .

برگردیم به مسائل فنی ـ در ایران چنداستودیـو وجود دارد که فقط اسمشان استودیواست‌و در واقع‌چیزی نیستند جز یك انبار یا گاراژ بزرگ ـ بطوری‌که‌تقریباً همه‌صحنه‌هـــای فیلم‌ها در مکان‌های واقعی فیلمبرداری می‌شود . در حقیقت بایدگفت‌که‌درایران ما اصلااستودیو به‌مفهوم واقعی‌این‌کلمه‌نداریم. یکی از فیلم‌های اخیـرم، «شطرنج‌باد» را که در پنجمین جشنواره جهانی فیلـــم تهران‌به‌نمایش گذارده شد ـ‌در یك‌خانه قدیمی‌که‌بدستور علیاحضرت فرح پهلوی‌شهبانوی‌ایران خریداری شده‌است، فیلمبرداری‌کردم . اثاثیه این خانه چیزهائی بودکه‌مـا اختصاصاً برای فیلمبرداری در آن‌گذارده بودیم.

در فیلمبرداری «شطرنج‌باد» من سعی‌کردم‌تاسرحـد امکان از نور طبیعی استفاده‌کنم و هر وقت‌که به‌نـــور تکمیلی Fill Light احتیاج داشتم، معمولا نورپروژکتور رابه‌یك پرده سفید می‌تاباندم‌که از روی آن بصورت‌پخش شده به صحنه‌بتابد. درواقع‌راه دیگری‌هم‌نبود. اطاق‌های این خانه بسیار بزرگ بودند و سوراخ‌کردن درودیوار برای نصب وسایل نور و غیره هم مغایر با هدف اصلی‌از خرید این خانه بود .

بایدکار فیلمبرداری را با شرایط موجود تطبیـــق می‌دادیم و برای کارکردن در شرایط‌کم‌نوری مجبورشدم از تهیه‌کننده بخواهم یك عدسی تی T/104 بخرد .

در ایران برای فیلمبرداری ۳۵ میلیمتری بیشتـر دوربین آریفلکس مورد استفاده است و گاهی‌هم‌کامفلکس (که‌من شخصاً‌آنرابیشتر ترجیح‌میدهم) . اخیراً‌چنددوربین Cinema Products و چند واحد Steadi Cam خریداری شده که هنوز واردنشده است. وسایل‌نورپردازی مابیشتر ایتالیائی‌است ازساخت‌شرکت یانیرو و جرثقیل‌ها و دالی‌هائی‌که بکار می‌بریم ساخت الماك است .

در فیلم «شطرنج‌باد» من از نگاتیو ایستمن ۵۲۴۷ استفاده‌کردم و این نخستین باری‌بودکه این نوع فیلـم در لابراتوارهای ایران چاپ می‌شد . به‌این نتیجه رسیده‌ام که‌کنتراست این فیلم از نوع ۵۲۵۴ بیشتر است، امـا‌از نظرهای دیگر بر فیلم اخیر ترجیح دارد . خصوصیـت جالب این فیلم دامنه شدت و ضعف نوری است‌که می‌تواند بپذیرد و مثلا در برابر نور شدید، سفید نمی‌شود. دربعضی از صحنه‌ها من برای بدست‌آوردن یك افه خاص شـدت نور را سه‌درجه زیاد می‌کردم و فیلم هنوز قابل چـاپ بود، که این خصوصیات بسیار قابل توجهی است. مثلا درداخل اطاق می‌توانستم روبه‌پنجره‌که‌شدت نورش‌سه‌ونیم درجه بیشتر از نور داخل اطاق بود فیلمبرداری کنـم ، بی‌آن‌که فیلم سفید بشود . توازن نور خودبخود حـفظ می‌شد. دامنه پذیرائی نور این فیلم واقعاً حیرت‌انگیـز است .

«شطرنج‌باد» با نورپردازی تیره و بدون تضـاد شدید سایه‌روشن یعنی به‌اصطلاح **Low-Key** فیلمبرداری شد، اماکارگردان مایل بود تصاویر بازهم تیره‌تر باشد و بهمین‌خاطر در مرحله چاپ‌تصاویر تیره‌تردرآورده‌شد. من با این نظرکارگردان مخالف بودم ، مایل نبودم‌فیلم این همه تیره‌باشد . در نخستین نسخه تصاویرروشن‌تـر بودند و بعقیده من‌افه‌جالبی‌داشتند . اماکارگردان‌تصاویر تیره‌تری می‌خواست . مزید برهمه‌این‌مسائل، پروژکتورهای نمایش فیلم در سینماهای تهران اغلب نورشان بسیـار ضعیف است بطوری‌که تماشاگر فیلمی‌کاملا متفاوت باآنچه که ساخته شده می‌بیند . با این‌همه مردم حق دارند از فیلمبرداری یك فیلم ایراد بگیرند. آنها حق دارندبگویند فیلمبردار در کارش‌کوتاهی‌کرده است . من این واقعیت را می‌پذیرم و باگفتن این حرفها قصد شانه‌خالی‌کردن‌از زیربار مسئولیت را ندارم .

● تمام

49th ANNUAL ACADEMY AWARDS

برندگان جوائز اسکار ۱۹۷۶

برندگان چهل‌و نهمین دوره جوائزسینمائی اسکارکه درآخرین هفته‌ماه‌مارس در لوس‌آنجلس انتخاب شدند، بشرح‌زیر اعلام‌گردید :







بالا : «راکی» برنده جایزه اسکار بهترین فیلم سال وبهترین کارگردان «جان آویلدسن»
پائین : «محمدعلی‌کلی» که به‌دعوت «سیلوسترااستالون» بازیگر فیلم «راکی» درمراسم اسکار شرکت داشت، جایزه «بئاتریس استرایت» بازیگر نقش‌دوم فیلم «شبکه» را اهدا می‌کند .

بهترین فیلم : راکی

انتخاب «راکی» بعنوان بهترین فیلم‌سال ۱۹۷۶ باعث شگفتی فراوان گردید ، چرا که انتظار میرفت «شبکه» یا «تمام مردان رئیس جمهور» بهترین فیلم سال اعلام شود، اما بهر حال «شبکه» و «راکی» برای‌ربودن جایزه اسکار بهترین فیلم سال ، رقابت زیادی بایکدیگر داشتند .

سه فیلم دیگر «راننده تاکسی ، تمام مردان رئیس جمهور و اسیر افتخار» نیزبااین دوفیلم رقابت‌می‌کردند. «راکی» را «جان آویلدسن» ساخته است .

سابقه سینمائی این فیلمساز را سه فیلم‌که فقطیکی‌از آنها مشهور است ، تشکیل میدهد. این فیلمها عبارتنداز: «جو» ، "The Stoolie"و «ببر را نجات‌بدهید» که بازیگر نخست این فیلم ، «جك‌لمون» را برنده‌جایزه اسکار در سال ۱۹۷٤ کرد . (سال قبل جك نیکلسون‌این جایزه را گرفت) .

سه فیلم قبلی «آویلدسن» مطالعه‌ئی است درباره آدمهای ناتوان و شرایط بد اجتماعی ــ کاراکترهای‌او در هر سه این فیلمها با شکست روبرو میشدند. امااین فیلم تازه «آویلدسن» داستانی است از امید و وفاداری، اینبار نویسنده‌و آکتور آن «سیلوسترااستالون»وفیلمسازش «آویلدسن» در اعماق شخصیت‌از دست‌رفته و گمگشته‌مردم فیلادلفیا ، در جستجوی خوبی و امید هستند.

«راکی استالون» که در اصل ایتالیائی است ، یك مشت‌زن فیلادلفیائی با یك استعداد مشکوك و یك تکنیك ابتدائی در حرفه بوکس است. او مشت‌زن‌گمنامی است‌که با «آپولوکرید» قهرمان سنگین‌وزن جهان دست و پنجه نرم می‌کند ، بخاطر آن‌که می‌خواهد اعتماد به‌نفس‌خودرا در زندگیش حفظ نماید.

راکی ، قهرمانی است‌که تماشاگر را به‌قبول رؤیای آمریکائی وامی‌دارد . راکی فیلمی است درباره قدرت، زیبائی ، وحشیگری و مشقت آدمی . در وهله اول بنظر می‌رسدکه این فیلم ، یك داستان عشقی است اما بعد نگاه تندی به‌جامعه آمریکا می‌اندازد و سرانجام حالتی میتولوژیك پیدا می‌کند .

در نیمه روند اول‌که راکی با آپولو دست‌وپنجه نرم می‌کند ، این اعتقاد بوجود می‌آیدکه آیا راکی‌قربانی می‌شود ، آیا او باید صلیب خودش را شخصاً حمل کند؟ اما راکی سرانجام پیروز میشود .

راکی قبلا دائم بازنده بوده است ، اما این‌باروقتی فرصت مبارزه با «آپولو» را بدست می‌آورد ، گوئی معجزه‌ای اتفاق افتاده است ، او دیگر نمی‌تواندکیسه بوکسی باشدکه بخاطر ٤۰ دلار فعالیت می‌کند.

در پایان «راکی» دیگر یك افسانه آهنین شده، او تنها مبارزه بزرگ زندگیش را بپایان رسانیده است.حالا دیگر «راکی» آن نوع قهرمانی است‌که ماگاهگاهی به‌او احتیاج داریم .

سناریوی «راکی» را «سیلوستر استالون» بازیگر نقش نخست فیلم نیز نوشته است. این فیلم، استالون را ازقعرگمنامی‌بیرون آورد ، چون هم باعث شهرت خودش و هم شهرت «آویلدسن» کارگردانش شد .

سیلوستر استالون قبلا در سه فیلم بازی‌کرده‌که‌فیلم آخر باز کمی شهرت برایش بوجودآورد : «خداوندان فلاتبوش»، «کاپون» و «مرگ‌در سال دوهزار» که‌دراین فیلم آخرکه در جشنواره چهارم تهران به‌نمایش درآمد،با «دیوید‌کارادین» همبازی بود .

گفتنی است‌که فیلمنامه «راکی» در واقع‌زندگینامه خود «سیلوستر استالون» است و دو تهیه‌کننده‌هالیوودی به‌این شرط حاضر به تهیه‌این فیلم شدندکه خود«استالون» نقش اولش را بازی‌کند. «راکی» کاندید دریافت ده‌جایزه

اسکار بودکه فقط سه‌جایزه اسکار گرفت . ضمناً این‌فیلم هم‌اکنون از لحاظ فروش درصدرفیلم های پرفروش‌آمریکا قرار دارد .

بهترین کارگردان : جان آویلدسن

جایزه اسکار بهترین‌کارگردانی را «جان آویلدسن» برای فیلم «راکی» گرفت . آویلدسن قبلا نیز جایزه اتحادیه‌کارگردانان آمریکا در سال ۱۹۷۶ را بخاطرهمین فیلم بدست آورده بود .

انتظار بیشتری میرفت‌که این جایزه را «سیدنی لومت» برای ساختن «شبکه» بگیرد ، چون او و چند کارگردان دیگر مثل «آلن جی پاکولا» (تمام مردان‌رئیس جمهور) «مارتین اسکورسیس» (راننده تاکسی) ، «هال اشبی» (اسیر افتخار) و «اینگمار برگمان» (رودررو) با آویلدسن رقابت می‌کردند .

جایزه اسکاری‌که «آویلدسن» گرفت ، مایه‌اعجاب همگان شد ، چون بنا به‌سنت های همیشگی هالیوود این باور وجود داشت که شناخته شده‌ها و پولسازها این‌جایزه را بگیرند.

بهترین فیلم خارجی :

جایزه اسکار بهترین فیلم خارجی به فیلم «پیروزی باآواز» ازکشور ساحل‌عاج داده شد . این‌فیلم را «ژان ژاك آرنو» ساخته است .

فیلم‌های دیگری‌که در این زمینه رقابت داشتندعبارت بودند از : «پسرعمو ، دختر عمو» (که نامزد دوجایزه اسکار دیگر بود برای بهترین آکتریس و بهترین‌سناریوی اریژینال) ، فیلم «رودررو» ساخته اینگمار برگمن و با شرکت لیواولمن، فیلم«هفت‌خوشگل»ساخته‌ی‌لیناورتمولر، فیلم‌کازانوا ساخته «فدریکو فلینی» ...

بهترین بازیگر مرد : پیتر فینچ

جایزه اسکاربهترین بازیگر مرد سال به «پیترفینچ» تعلق‌گرفت . اولین‌باری است‌که جایزه‌ای پس از مرگ یك هنرمند در هالیوود باو داده میشود. پیتر فینچ سال گذشته در اثر حمله قلبی درگذشت .

«فینچ» بخاطر ایفای نقش «هواردبیل»گوینده و مفسر تلویزیون در فیلم «شبکه» این جایزه را بدست آورد .

«پیتر فینچ» هنرپیشه معروف استرالیائی‌الاصل انگلیسی که فیلم «شبکه» آخرین فیلم او بشمار میرود (قبل از این فیلم ، در «حمله به‌انتبه» بازی کرده بود) دراین فیلم ایفاگر نقش‌گوینده معروف‌یك فرستنده تلویزیونی باسم «یو . بی . سی» است که دربرنامه‌خود به‌تماشاگران اعلام می‌کند که چون از این‌کار خسته‌شده، بزودی خودکشی خواهد کرد ! این سخن ، در واقع تماشاگران تلویزیون را به‌هیجان دچار میسازد و شمار بینندگان تلویزیونی را افزون‌ترمیسازد . مسئول برنامه‌ها (این نقش را «فی‌داناوی» بازی‌کرده است) وقتی‌به‌علت این شیفتگی مردم پی میبرد ، کاری می‌کندکه شدت‌التهاب و هیجان شنوندگان و تماشاگران افزایش یابد، به‌این منظور «هواردبیل» را آزاد می‌گذارد ، و او هم‌که‌حالا بسر حد جنون رسیده ، دست به‌اجرای نقش‌های‌متفاوتی میزند و ...

«شبکه» طنز مرگبار و خشنی است درباره‌تلویزیون و بشدت و خیلی بیرحمانه سنت‌های تلویزیون‌درآمریکا را مورد تجزیه و تحلیل هجوآلودی قرار می‌دهد . شبکه براساس یك واقعه واقعی نوشته شده است .

«گوردون‌گو» در نقدی‌که بر فیلم «شبکه» نوشته، می‌نویسد : «نکاتی‌که اساس فیلم شبکه بر آن‌بناشده این‌دو مورداست : دموکراسی یك غول در حال مرك است‌ودیگر این‌که فردیت به‌پایان رسیده و آزادی وجود ندارد . شبکه فیلمی است که وقوع آن هر لحظه ، امروز و فردا انتظار میرود ...»

برای گرفتن جایزه اسکار بهترین هنرپیشه مرد سال، این عده هم انتظار می‌کشیدند : سیلوستر استالون(راکی) ویلیام هولدن (شبکه) رابرت دونیرو (راننده تاکسی) جیان‌کارلو جیانینی (هفت خوشگل) .

جایزه بهترین بازیگر زن : فی‌داناوی

«فی‌داناوی» بخاطر ایفای نقش مسئول برنامه‌ها «دیاناکریس تنسون» در فیلم «شبکه» جایزه اسکاربهترین هنرپیشه زن سال ۷۶ را بدست آورد .

«فی داناوی» برای‌گرفتن این جایزه رقبائی چون «تالیاشایر» (راکی) ، «سی‌سی اسپاك» (کاری) ، «لیو اولمان» (رودررو) و «ماری‌کریستین بارو» (پسر عمو، دخترعمو) را از میدان بدرکرد و اسکار را تصاحب‌نمود.

«فی‌داناوی» با ایفای نقش «دایاناکریس تنسون»در «شبکه» بعد دیگری از استعداد ذاتی خود را عرضه‌می‌کند: دایانا زنی است خودخواه و جاه‌طلب‌که برنامه تلویزیونی «هواردبیل» را عرصه‌ای برای نمایش‌خون و خشونت می‌کند و با ترتیب‌دادن پخش برنامه‌های مستقیم‌ازاعمال «ارتش آزادی‌بخش» ونمایش جنگ‌های‌آنان، حادثه‌آفرین بزرگ فرستنده تلویزیونی خیالی «یو . بی . سی»میشود.

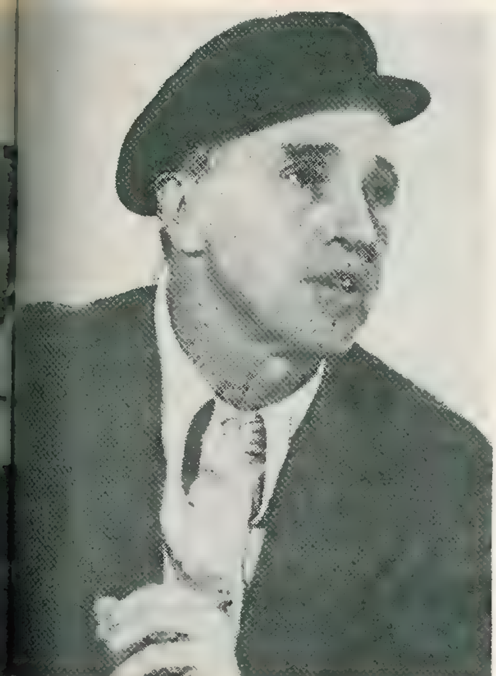


بهترین بازیگر مرد نقش دوم : جیسون‌روباردز

«جیسون روباردز» بخاطر ایفای نقش «بن‌برادلی» سردبیر روزنامه جنجالی «واشنگتن‌پست» که خاطرات آن دو خبرنگارمعروف«باب وودوارد»و«کارل‌برنشتاین» را درباره ماجرای واترگیت بچاپ میزنند ، در فیلمی‌بنام «تمام مردان رئیس جمهور»ساخته‌ی «آلن . جی پاکولا» جایزه اسکار بهترین بازیگر نقش دوم را بدست‌آورد.

این فیلم را «رابرت ردفورد» تهیه‌کرده است‌که در پنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران‌دربخش«جشنواره جشنواره‌ها» به‌نمایش درآمد.

در این‌مورد ، رقبای دیگری چشم به جایزه اسکار دوخته بودند مثل «ندبیتی» (شبکه) «بورجس مردیت» (راکی) ، «لارنس الیویر» (دونده‌ماراتون) «برت‌یانگ» (راکی) .



بهترین بازیگر زن نقش‌دوم : بئاتریس‌استرایت

«بئاتریس استرایت» بخاطر بازی در فیلم «شبکه» این جایزه را بدست آورد . وی در این فیلم نقش‌همسر «ویلیام هولدن» را بازی‌کرده است .

رقبای او در این زمینه اینها بودند ; جین‌آلکساندر (تمام مردان رئیس جمهور) ،جودی فاستر (راننده‌تاکسی) لی‌گرانت (سفر نفرین‌شدگان) و پایپر لوری (کاری) .

بهترین فیلمنامه‌نویس اریژینال : پدی چایفسکی

«پدی چایفسکی»که بخاطر نگارش فیلمنامه «مارتی» قبلا هم یك جایزه‌اسکارگرفته، فیلمنامه «شبکه»رابراساس یك رخداده واقعی نوشته است .

پدی چایفسکی‌که قبل از شروع فعالیت در سینما ، در تلویزیون کار کرده است از چندوچون و ماهیت این رسانه خطرناك آگاهی دارد .اومی‌گویدتلویزیون حقیقت نیست ، دروغ است و تماشاگران را دنباله‌روی‌کارهای خود می‌کند ، تلویزیون‌همه‌حواس‌تماشاگر را بخودمعطوف میسازد و تماشاگران در همه‌کار از آن پیروی می‌کنند حتی در لباس‌پوشیدن و اندیشیدن! من هرگز ندیده بودم که فیلمی این چنان عکس‌العمل در مردم ایجادکند.»

فیلم شبکه توفیق بزرگی‌درآمریکا بدست‌آوردومردم آمریکا عکس‌العمل‌های موافقی به‌آن نشان دادند. رقبای پدی چایفسکی اینها بودند : لیناورتمولر (هفت خوشگل)









شرح تصاویر :
ردیف اول ــ بالا : «فی‌داناوی» واسکار بهترین بازیگر نقش اول زن فیلم «شبکه» جهت ایفای نقش «دیاناکریس تنسون»
ردیف وسط ــ بالا : «پیتر فینچ» ایفاگر نقش «هوارد بیل» درفیلم «شبکه» ــ برنده بهترین بازیگر نقش اول مرد ــ که همسرش جایزه اورا دریافت‌کرد
ردیف اول ــ پائین : «هاسکل وکسلر» برنده جایزه بهترین فیلمبرداری برای فیلم «اسیرافتخار»
ردیف وسط ــ پائین : «جیسون روباردز» برنده بازیگر نقش دوم بهترین مرد برای فیلم «تمام مردان رئیس جمهور»
ردیف آخر ــ بالا : «اسیرافتخار» ــ برنده جایزه اسکار بهترین فیلمبرداری
ردیف آخر ــ پائین : «پدی چایفسکی» برنده جایزه بهترین فیلمنامه‌نویس برای فیلم «شبکه»



«پیروزی با آواز» برنده اسکار بهترین فیلم خارجی سال ۱۹۷۶

سیلوستر استالون (راکی) والتربرنشتاین (بدل) وگـروه فرانسوی «شارل لاشلا» و «دانیل تامسون» (پسرعمـو ، دختر عمو) .

بهترین فیلمنامه اقتباس شده : ویلیام گلدمن

جایزه اسکار بهترین فیلمنامه اقتباس شده‌را «**ویلیام گلدمن**» برای‌فیلنامه «**تمام مردان رئیس جمهور**» دریافت داشت . گلدمن فیلمنامه خود را براساس‌کتاب «ماجرای واترگیت» نوشته «باب وودوارد» و «کارل برنشتاین» دو خبرنگار جنجالی روزنامه واشنگتن‌پست نوشت. دراین‌فیلم «رابرت ردفورد» و «داستین هافمن» نقش این‌دوخبرنگار را بازی‌کرده‌اند.

رقبای «ویلیام‌گلدمن» اینها بودند فدریکو فلینی‌و برناردینو زاپونی (کازانوا) نیکـلاس‌مایر (راه‌حل‌هفت درصدی) رابرت‌گچل (اسیر افتخار) استیو شاگان و دیوید باتلر (سفر نفرین‌شدگان) .

بهترین فیلمبرداری : هاسکل وکسلر

«**هاسکل وکسلر**» جایزه اسکار بهترین فیلمبرداری را بخاطر فیلم «**اسیر افتخار**» ساخته‌ی «هال‌اشبی» بدست آورد . این فیلم‌براساس‌زندگی و ترانه‌های‌یك خـواننده و نوازنده موسیقی فولکلوریك آمریکا «ودی‌گـاتـری» ساخته شده و «دیوید‌کارادین» نقش این خواننده رابازی کرده است .

«هاسکل وکسلر» یکی‌ازمستعدترین‌مدیران‌فیلمبرداری سینمای آمریکا طی دو دهه اخیر است . ازمیان فیلم‌های معروفی‌که وی مدیریت فیلمبرداری آنها را برعهده داشته می‌توان از اینها نام برد : چشم وحشی (۱۹۵۹) آمریکا، آمریکا (۱۹۶۳) بهترین‌مرد(۱۹٦٤) چه‌کسی‌ازویرجینیاولف میترسد ؟ (۱۹٦٦) درگرمای شب (۱۹٦۷) ماجرای‌توماس کراون (۱۹۶۸) و آمریکن گرافیتی (۱۹۷۳) . وی یـك فیلم نیز نوشته ، تهیه و کارگردانی‌کرده‌باسم «مدیوم‌کول Medium Cool » و نیز چند فیلم مستند فیلمبرداری وکارگردانی‌کرده است .

و سایر برندگان :

■ اسکار بهترین طراحی صحنه به «**جورج‌جنکینز**» و «**جورج‌گینز**» برای فیلم «**تمام مردان رئیس جمهـور**» ساخته‌ی «**آلن جی‌پاکولا**» .

■ اسکار بهترین طراحی لباس به «**دانیلودوناتی**» برای طراحی لباس‌های فیلم «**کازانوا**» ساخته فدریکـو فلینی.

■ اسکار بهترین مونتاژبه «**ریچارد هالسی**» و «**اسکات کنراد**» بخاطرتدوین فیلم «**راکی**» ساخته «جان‌آویلدسن» .

■ اسکار بهترین موزیك بـه «**جری‌گلداسمیـت**» بخاطر موسیقی اریژینال فیلم «**طالع نحس**» ساختـه‌ی «ریچارد دانر» .

■ اسکاربهترین تصنیف به «**باربارا استرایسانـد**» و «**پل ویلیامز**» بخاطر تصنیف «**همیشه بهار**» در فیلـم «**ستاره‌ای متولد میشود**» که آهنگش را «**استرایسند**» ساخته و اشعارش از پل ویلیامز است .

■ اسکار بهترین اقتباس موزیکـال به «**لئونارد روزنمان**» برای فیلم «**اسیر افتخار**» ساخته «هال‌اشبی».

■ اسکار بهترین فیلم‌کوتاه‌زنده‌به «**آندرکت‌فراند**» برای فیلم «**در منطقه یخ**» .

■ اسکار بهترین فیلم‌کوتاه نقاشی متحرك‌به «**سوزا بیکر**» برای ساختن فیلم «**فراغت**» .

■ اسکار بهترین فیلم مستند طویل به هیچ فیلـم داده نشد .

■ اسکار بهترین فیلم مستندکوتاه به «**لاین‌لاتیمان**» برای فیلم «**روزهای مارا بشمار**» .

■ اسکار بهترین صدابرداری به «**دیك‌آلکساندر جیم‌وب ولس‌فرشوتز**» برای‌فیلم «**تمام‌مردان رئیس‌جمهور**»

■ اسکار بهترین حقه‌های سینمائی بـه «**کارلو رامبالـدی**» ، «**گلن رابینسون**» و «**فرانك دان درور**» برای حقه‌های سینمائی «**کینگ‌کنگ**» ساخته‌ی «جار گیلرمن» .

جمشید ارمیان

«کارلو رامبالدی» بهمراه «گلن رابینسون» حقه‌های سینمائی فیلم «کینگ‌کنگ» را طراحی کردند .



گزارشی کوتاه از
هفته فیلم «اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی»

هفته فیلم شوروی که از ۲۴ تا ۳۰ فروردین برگزار گردید هدف آن بیشتر ارائه نمونه هائی از جنبش جدید سینما در جمهوری های شوروی بود که با استقبال گرمی روبرو شد و این موضوع شاید به تحکیم این اعتقاد که نمایش عمومی این نوع فیلم ها برای دوستداران سینما فرصتی است مغتنم کمک کند. البته یکی از فیلم ها به فارسی دوبله شده بود و گویا قرار است بزودی به نمایش عمومی گذارده شود.

بدیهی است که هفت فیلم برای معرفی سینمای یک کشور کافی نیست آنهم سینمای کشوری مثل اتحاد جماهیر شوروی که نژادها و ملیت های متعددی را دربرمی گیرد. در شوروی وحدت مسلک سیاسی هنوز نتوانسته است رشته های فرهنگی، مذهبی و سنتی جماهیر مختلف این کشور را درهم ببافد و نقشی یکدست بیافریند. و این موضوع در سینمای شوروی و در هفته فیلمی که از این سینما در تهران برگزار شد، آشکار بود، سینماگران گرجستان روحیه ای متفاوت با فیلمسازان روسی دارند و فیلمی که از ازبکستان به نمایش درآمد خیلی به طبیعت و روحیه ایرانی ها نزدیک است و در آن به خیام و سعدی و قرآن اشاره زیادی می شود گو اینکه تم اصلی فیلم هنرمند یا انسان حساسی که نمی تواند با جامعه خشن و قرون وسطائی کنار بیاید در فیلم های دیگری از سایر جمهوری های شوروی دیده شده که نمونه عالی آن "پیروسمانی" جورجی شنگلایا ست.

با اینهمه، شباهت هائی در مضامین فیلم ها و درگیری های ذهنی فیلمسازان بچشم میخورد که این شباهت ها البته از حد و مرز سینمای شوروی فراتر می رود، بنظر می رسد که بیشتر این مسائل مبتلا به اغلب جوامع امروزی باشد: آپارتمان نشینی، روابط انسانی خشک و فاقد عاطفه وغیره.

قربانی شدن عواطف ساده و حتی کودکانه، عصیان بر علیه قراردادهای اجتماعی یا لااقل بر علیه اجرای خشک و انعطاف ناپذیر آنها و میل بازگشت به طبیعت تم مشترک اغلب فیلم های هفته فیلم شوروی بود. در فیلم "آرزوهای شیرین" جورجی شنگلایا این مضامین با یک داستان سیندرلائی و در چهارچوب یک فیلم موزیکال مطرح می گردد. این فیلم شنگلایا روحیه آنارشیستی بی خطر و کودکانه ای دارد و تحقق تخیلی این آرزوی همه کودکان (و شاید هم بزرگسالان) است که کاش زندگی همه اش جشن بود و تعطیل و بازی و کاش این همه مقررات وجود نداشت که البته این آرزوهای شیرین با بزرگ شدن و کسب و کار و مشغله های جدی و مهم پیدا کردن اغلب فراموش می شود. و در قالب این روحیه کودکانه است که در فیلم "آرزوهای شیرین" از دیدن گوشت برای سیر کردن بچه ها یا هیزم برای گرم کردن اطاق کاری کاملاً طبیعی و منطقی بنظر می آید؛ شخصیت های این فیلم در حد آدم های افسانه های کودکان یا خوب و ساده هستند و یا بدجنس و کاریکاتور شده و اغراق آمیز، و حوادث و رفتار آدم های فیلم تابع همان منطق ایده آلیستی است و مثل همه داستان های کودکان سرانجام همه چیز بخوشی پایان می یابد.

فیلم "وقتی که سپتامبر بیاید" محصول استودیو مسفیلم به کارگردانی ادموند کئوسیان آدمی را معرفی می کند که در دنیا هیچکس برایش بیگانه نیست. لئون پوگوسیان در هر موقعیتی و با هر کسی که نزدیکش باشد سر صحبت را باز می کند، خصوصی ترین مسائل زندگی اش را مطرح می کند، به درد دل دیگران گوش میدهد و حتی داوطلب می شود برای رفع گرفتاری آدم هائی که برای اولین بار در عمرش دیده هر کاری بکند. او از قریه دوردستی در ارمنستان برای دیدن دختر و دامادوش به مسکو آمده است و برخورد خلق و خوی بی تکلف او با آدم ها و روال زندگی شهری و آپارتمان نشینی حوادث شیرینی می آفریند. مثلاً وقتی در بالکن آپارتمان دخترش دود و دم تهیه کباب ششلیک راه می اندازد، همسایه ها وحشت می کنند و اداره آتش نشانی را خبر می کنند و پوگوسیان با دعوت کردن همه از جمله مامور آتش نشانی به کباب ششلیک قضیه را فیصله می دهد. موفقیت یا شکست چنین فیلمی البته در گرو بازی و حتی شخصیت هنرپیشه ای است که نقش اول فیلم را ایفا می کند و الحق بازی هنرپیشه ای که نقش لئون پوگوسیان را دارد، جای حرف باقی نمی گذارد. در پایان پوگوسیان در حالی که با نیمی از جمعیت مسکو دوست شده و همه را دعوت کرده است که بهار آینده به مزرعه اش بروند، مسکو را ترک می کند. ولی او بهار آینده را نخواهد دید چرا که بیماری لاعلاجی که خودش از آن بی خبر است، به او این فرصت را نخواهد داد. فیلم با ثابت شدن تصویر پوگوسیان روی پرده پایان می گیرد و این یکی از موارد معدودی است که ثابت شدن تصویر مفهومی می یابد.

فیلم "مردی که پرنده ها را دوست داشت" شاید شایسته جایزه ای که از جشنواره جهانی فیلم دهلی نو گرفت، بود اما فیلم خیلی پرنقص و ایرادی بود و دیدنش شاید فقط از نظر آگاهی از اینکه در ازبکستان چه می گذرد جالب باشد و نیز بخاطر شباهت محیط و آداب و رسوم با کشور خودمان که این البته عجیب نیست.

"کولی ها به آسمان می روند" تصویری است رمانتیک از زندگی کولی ها به عنوان مردمی مرموز و احتمالاً دارای قدرت های جادوئی که طبع ناآرامشان زندگی در شهر را برایشان غیرممکن ساخته، با اسب دزدی زندگی می گذرانند و آنقدر سرکش هستند که حتی در برابر عشق زانو نمی زنند. این فیلم بر اساس داستانی از ماکسیم گورکی ساخته شده که اگر هم ارزشی داشته به صورت اثر سینمائی کم ارزشی درآمده است.

"درسوا وزالا" از نظر ساختمان و طرح کلی شباهت زیادی به "زیستن" دارد و مانند آن فیلم با طول زمان نمایش کمی بیش از دو ساعت و نیم، از وسط به دو پاره تقسیم شده است. در "زیستن" پاره دوم را یک رشته فلاش بک به پاره اول ارتباط می داد حال آنکه در "درسوا وزالا" دو پاره فیلم از یک نقطه تلاقی مرکزی در دو جهت گرایش دارند: پاره اول به گذشته برمی گردد و پاره دوم به آینده نظر دارد یا به آنچه که در برابر است.

موضوع اصلی فیلم "درسوا وزالا" رابطه انسان با طبیعت است که در چهارچوب داستانی سفر یک هئیت اکتشافی به منطقه جنگلی ناشناخته ای در خاور دور و برخورد آنها با درسوا وزالا که در یک شب تاریک از دل سیاه جنگل پدیدار می گردد و راهنمائی آنها را به عهده می گیرد، بررسی می شود. در پاره اول طبیعت بدوی، مرموز، تیره و تهدید کننده است. در این پاره بیشتر نماها زیر طاق شاخ و برگ درخت ها گرفته شده و انسان در برابر قدمت و عظمت جنگل حقیر می نماید.

غایت سفر در این پاره رسیدن به منطقه یخ زده ای است که یکی از زیباترین صحنه های فیلم در آن می گذرد. درسو علاقه کاپیتان را از پیشروی بیشتر برحذر می دارد. اما کاپیتان به اتکای قطب نمائی که دارد همراه درسو به پیشروی ادامه می دهد و گم می شود. در اینجا با طبیعت فقط به معنای زمین و پوشش سبز آن روبرو نیستیم. اینجا طبیعت چهره ای کیهانی و فضائی دارد و بی پناهی دو مرد گمشده در یک منطقه یخ زده و شتاب درسو برای ساختن پناهگاهی پیش از ناپدید









شدن قریب‌الوقوع خورشید هشدار قابل توجهی است

فاصله زمانی داستانی دو پاره فیلم بیش از چند سال نیست ولی تفاوت سبک فیلمبرداری این فاصله را بسیار بسیار بعیدتر از یک فاصله چند ساله می‌نمایاند. در نخستین نما (یا یکی از نخستین نماها) از پاره دوم کاپیتان را بر تپه‌ای مسلط بر بام جنگل که زیر اشعه گرم آفتاب نشسته می‌بینیم و از این لحظه به بعد جنگل و طبیعت چهره آشناتر و رام شده‌تری دارند. گو اینکه هنوز بی خطر نیستند.

در پاره دوم مسئله رابطه انسان با طبیعت صورت عملی‌تر و روزمره‌تری دارد. و البته مسئله رابطه انسان با طبیعت در اساس به موضوع بقای فردی و تیره‌ای انسان مربوط می‌شود که تنها با بازگشت به آغوش طبیعت حل نمی‌شود و شاید به نوعی توازن بین زندگی تکنولوژیک و طبیعی نیاز باشد. درسو در این پاره قوای عزیزی لازم برای ادامه حیات در جنگل را از دست داده و به دعوت کاپیتان برای زندگی در شهر به خانه او می‌آید. اما زندگی در شهر خیلی با خلق و خوی او تضاد دارد. او نه می‌تواند در شهر به شکار برود و نه اجازه دارد در حیاتش چادر بزند. درسو سرانجام به جنگل برمی‌گردد. با هدیه‌ای از کاپیتان که یک تفنگ مدرن دقیق است. و طنز تلخ نهفته در این هدیه دادن این است که تفنگ بجای آنکه به ادامه حیات درسو کمک کند مرگش را جلو می‌اندازد.

شرح تصاویر :
ردیف اول : وقتی‌که سپتامبر بیاید
ردیف دوم :
بالا : کشتی سفید
وسط : اسپارتاکوس
پائین : آرزوهای شیرین
ردیف سوم :
بالا : درسو اوزالا
وسط : مردی بدنبال پرنده‌ها
پائین : کولی‌ها به‌آسمان میروند

دومین کنفرانس مدیران جشنواره‌ها در «کان»

همانطور که خوانندگان اطلاع دارند در مهرماه سال ۲۵۳۵ نخستین سمینار مدیران جشنواره‌های بین‌المللی در چهارچوب جشنواره فیلم سانفرانسیسکو برگزار شد. یکی از هدف‌های اولیه این گردهم‌آئی، تشکیل «مجمع جهانی جشنواره‌های فیلم» بود، اما نقطه‌نظرهای متفاوت شرکت‌کنندگان و اصطکاك منافع و علائق ملی، مانع از نیل به‌این هدف شد و سمینار پس‌از سه روز بحث‌های بی‌نتیجه، فقط به‌این تصمیم رسید که دومین دور گفتگوها در چهارچوب جشنواره کان در اواخر اردیبهشت ماه امسال برگزار شود.

شرکت‌کنندگان در دومین کنفرانس که از روز ۱۸ماه مه درکاخ جشنواره‌های شهرکان برگزارخواهد شد، به‌ترتیب سن، عبارتند از: میگوئل ایچاری (سن سباستیان)، موریس بسی (کان)، یوری خوجایف (مسکو)، دیوید استراستون (سیدنی)، توگان وسلی (کارلوی‌واری)، کن ولاشن (لندن)، ریچارد رود (نیویورك)، کلودجارمن (سانفرانسیسکو)، هژیر داریوش (تهران)، ولف دونر (برلین) وگاری اسرت (لوس‌آنجلس).

بنظر نمیرسد که دراین دومین دور پیشرفتی‌تازه در زمینه ایجاد مجمع جهانی جشنواره‌ها بدست آید، اما شاید در بعضی مسائل مورد اختلاف (تاریخ جدید جشنواره‌برلین‌درسال‌آینده – هم‌زمان‌بودن‌جشنواره‌های لندن‌وتهران – مسئله‌برنامه‌های جنبی‌درچند جشنواره) راه حل‌هائی یافته شود.



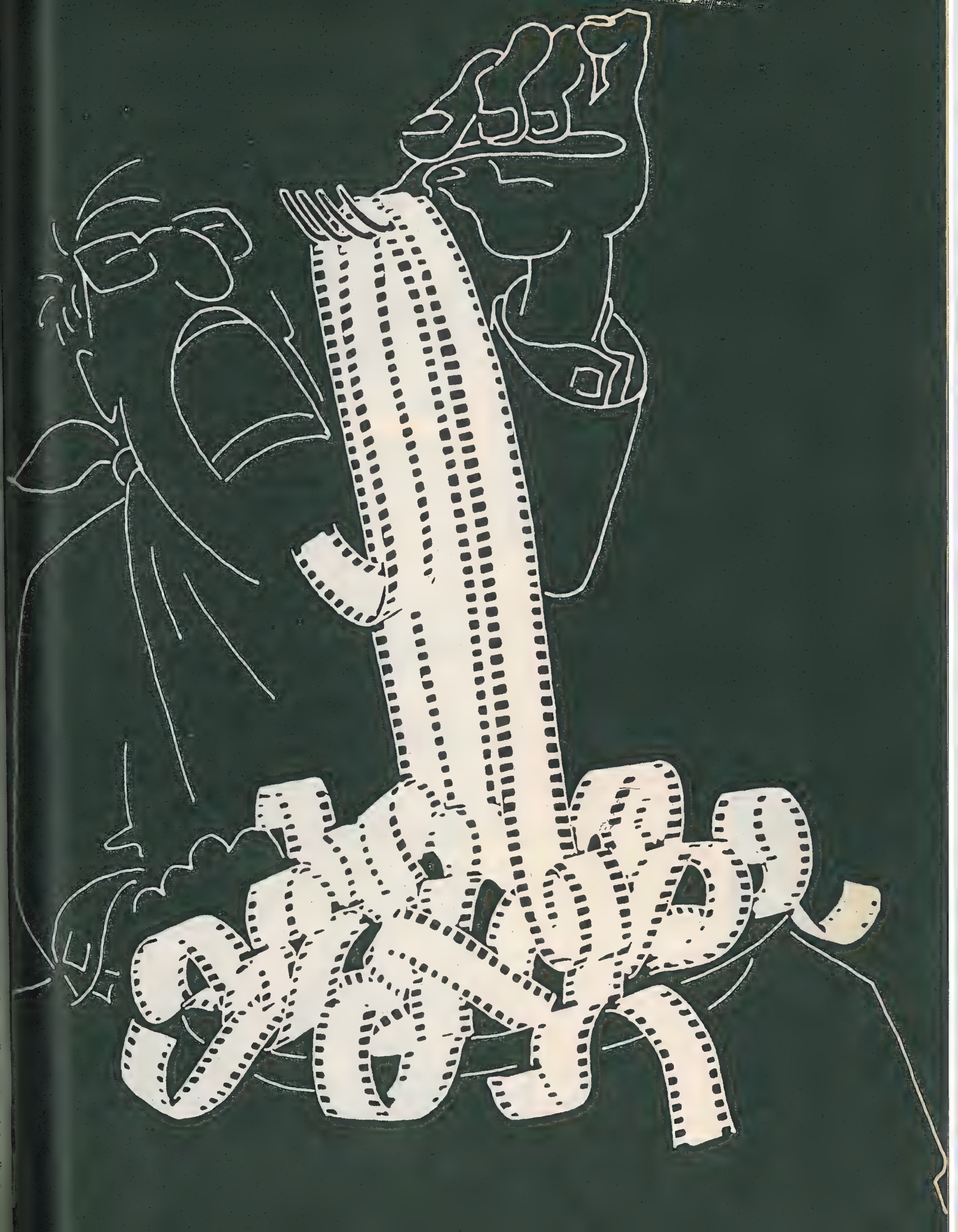




رنگ و امریکائی‌ها



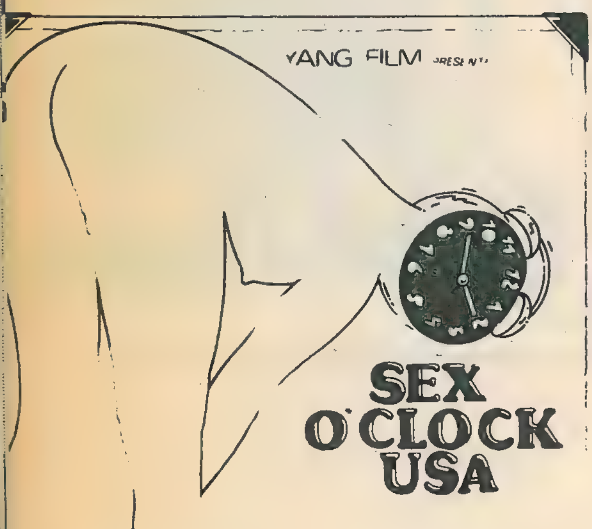
«دوستان پا پره‌دار» – فیلمی که هیچ‌ارتباطی‌بامرغابی‌ها ندارد – ساخته «الایهواسپاتنیك» هجوی است بر میل جنون‌آمیز آمریکائی‌ها برای رنگ‌کردن هرچیزی که به‌دستشان می‌رسید یا هرجائی که دستشان به آن می‌رسید، ضمن‌آن‌که خود فیلم با رنگ‌های آبی وقرمز وسفید دراین جشن بی‌خبری که درسال ۱۹۷۶ در دویستمین سالگرد استقلال آمریکا به اوج خود رسید، شرکت می‌جوید. فیلم چهاردقیقه‌ونیمی – ۳۵میلیمتری «دوستان پا پره‌دار» که با صدو هیجده‌عکس ساخته‌شده وموسیقی آن کار «جان‌فیلیپ سوسا»ست در چند جشنواره از جمله در «نیون» و «تامپره» به نمایش گذارده شده‌است.



همه پرسی
همه‌پرسی
همه پرسی

همه‌پرسی درباره فیلمها و نشریات پورنو

همه‌پرسی
همه‌پرسی



طبق‌یك همه‌پرسی که درفرانسه صورت‌گرفته است فرانسویها سینما و بطورکلی مطبوعات پورنو را صریحاً محکوم دانسته و خواستار سانسور آن به‌میزان ٥٩ درصد می‌باشند.

در این هنگام که تصاویر برهنه روی دیوارهای شهرها و تمام سینماها به‌چشم‌می‌خورد. تیجه این همه‌پرسی درست‌عکس ظواهر امر را نشان می‌دهد.

٨٦ درصد از مردم فرانسه معتقدندکه نمایش و انتشار صور قبیحه در سینما و مطبوعات برای آموزش امور جنسی وسیله قابل قبولی را تشکیل نمی‌دهد.

٥٠ درصد از فرانسویها معتقدندکه چنین‌امری بضرر‌مقام زن در جامعه است . حال‌آنکه تنها ٥ درصد از فرانسویها دارای نظری عکس نظر این ٥٠ درصد هستند ٧٣ درصداز فرانسویها اشاعه صور قبیحه را برای آموزش‌کودکان مضر می‌دانند . ٦٣ درصد از فرانسویها ، در مقابل ٣٢ درصد از آنها ، اشاعه صور قبیحه را برای جامعه‌کیفیتی خطرناك تلقی می‌کنند.

بالاخره شگفت‌انگیزتر آنکه ٥٩ درصد از فرانسویها ، در مقابل ٣١ درصد از آنهایعنی قریب ٢ فرانسوی از ٣ فرانسوی ، خواستار برقراری مجدد سانسور سینما هستند.

معهذا ، بنظر می‌رسدکه یك مسئله پیوستگی پاسخ‌ها را مورد شك و تردید قرار دهدو‌آن این است‌که آزادی عادات و رفتار مانند سایر آزادیها نوعی آزادی است و دلیل قاطعی برای محکوم دانستن آن وجود ندارد . ٥٢ درصد از فرانسویها با این طرز تفکر موافق و ٤٠درصد آنها مخالف‌اند . در واقع توجیه این اختلاف‌نظر ساده است، آزادی مورد بحث عبارت ازآزادی فردی برای هرکس بر مبنای حفظ عادات و رفتاری است‌که خود او می‌خواهد . لیکن بسیاری از هواداران این نظریه معتقدندکه این آزادی شامل هواداری از عادات و رفتاری‌نو‌که مخالف با عرف و عادت باشد یا تمایلی مبنی بر نشان‌دادن علنی اعضای تناسلی بدن نمیباشد .

۱ – پاسخ اشخاص درقبال نمایش صورقبیحه :

– آیا تاکنون فیلمی مربوط به صور قبیحه یا فسق و فجور دیده‌اید ؟

پاسخ‌ها	درصدکل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰ ـ
بله	٪۵۱	٪۵۳	٪۴۹	٪۶۲	٪۳۱
نه	٪۴۹	٪۴۷	٪۵۱	٪۳۸	٪۶۹

– آیا شما تاکنون نشریاتی مربوط به‌صور قبیحه یا فسق و فجور خوانده یاورق‌زده‌ا

پاسخ‌ها	درصدکل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰ ـ
بله	٪۶۰	٪۶۷	٪۵۳	٪۶۶	٪۴۸
نه	٪۴۰	٪۳۳	٪۴۷	٪۳۴	٪۵۲

– هنگامیکه شما فیلمها ، نشریات، اعلان‌ها و تصاویر مربوط به‌صور قبیحه را می‌بینید
چه احساسی بشما دست میدهد ؟

پاسخ‌ها	درصدکل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰ ـ
بسیارناراحت	٪۱۲	٪۹	٪۱۴	٪۶	٪۲۳
نسبتاً ناراحت	٪۲۲	٪۱۴	٪۳۱	٪۱۸	٪۳۰
اندکی ناراحت	٪۱۷	٪۱۶	٪۱۸	٪۲۱	٪۱۹
ابداً ناراحت نمیشوم	٪۴۵	٪۵۸	٪۳۲	٪۵۱	٪۳۳
علامت سئوال ؟	٪۴	٪۳	٪۵	٪۴	٪۴

۲ – نتایج مربوط به صورقبیحه

– آیا شما با نظریه مبنی براینکه اشاعه صور قبیحه و فسق و فجور در سینما و مطبوعا
آزاد باشد موافقید ؟

پاسخ‌ها	درصدکل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰ ـ
کاملا موافق	٪۲۲	٪۳	٪۱	٪۳	٪۱
بیشتر موافق	٪۷	٪۱۰	٪۴	٪۸	٪۵
بیشتر موافق نیستم	٪۲۳	٪۲۰	٪۲۵	٪۲۴	٪۱۹
ابداً موافق نیستم	٪۶۳	٪۶۱	٪۶۵	٪۵۹	٪۷۱
علامت سئوال ؟	٪۵	٪۶	٪۵	٪۶	٪۴

– بعقیده شماگسترش صور قبیحه در سینما و مطبوعات کدامیك از نتایج زیر را دربر
خواهد داشت :

پاسخ‌ها	درصدکل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰ ـ
بهبود مقام زن	٪۵	٪۴	٪۵	٪۵	٪۴
ضایع کردن مقام زن	٪۵۰	٪۴۸	٪۵۳	٪۴۴	٪۶۳
بدون‌تاثیردر مقام زن	٪۲۷	٪۳۸	٪۳۶	٪۴۳	٪۲۶
علامت سئوال ؟	٪۸	٪۱۰	٪۶	٪۸	٪۷









- برای هریك از افكار و عقاید زیر آیا می‌توانید موافقت یا مخالفت خودرا بفرمائید؟
گسترش صور قبیحه و فسق و فجور در سینما و مطبوعات نشانه تمدنی است منحط؟

پاسخ‌ها	درصد کل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰ سال
کاملا موافق	۳۹٪	۳۶٪	۴۳٪	۲۸٪	۵۸٪
موافق	۲۸٪	۲۵٪	۳۱٪	۳۰٪	۲۶٪
مخالف	۱۴٪	۱۵٪	۱۳٪	۱۸٪	۸٪
کاملا مخالف	۱۵٪	۲۰٪	۱۰٪	۱۹٪	۶٪
علامت سئوال ؟	۴٪	۴٪	۳٪	۵٪	۲٪

- این مسئله به‌یك دوران طولانی ریاکاری پایان می‌دهد

پاسخ‌ها	درصد کل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰ سال
کاملا موافق	۱۳٪	۱۷٪	۱۰٪	۱۵٪	۱۰٪
موافق	۲۹٪	۳۱٪	۲۸٪	۲۹٪	۲۹٪
مخالف	۲۵٪	۲۱٪	۲۹٪	۲۵٪	۲۶٪
کاملا مخالف	۲۶٪	۲۵٪	۲۶٪	۲۵٪	۲۷٪
علامت سئوال ؟	۷٪	۶٪	۷٪	۶٪	۸٪

این مسئله به‌ویژه برای آموزش و پرورش کودکان مضر است .

پاسخ‌ها	درصد کل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰ سال
کاملا موافق	۵۲٪	۵۲٪	۵۴٪	۴۶٪	۶۶٪
موافق	۲۱٪	۱۹٪	۲۲٪	۲۱٪	۲۰٪
مخالف	۱۵٪	۱۳٪	۱۶٪	۱۹٪	۷٪
کاملا مخالف	۹٪	۱۲٪	۶٪	۱۱٪	۴٪
علامت سئوال ؟	۳٪	۴٪	۲٪	۳٪	۳٪

این‌مسئله این فکررا تقویت می‌کندکه زن یك وسیله تمتع جنسی‌است .

پاسخ‌ها	درصد کل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰ سال
کاملا موافق	۴۳٪	۴۰٪	۴۶٪	۴۱٪	۴۷٪
موافق	۱۹٪	۱۷٪	۲۱٪	۱۹٪	۱۹٪
مخالف	۱۶٪	۱۶٪	۱۷٪	۱۷٪	۱۵٪
کاملا مخالف	۱۶٪	۲۰٪	۱۱٪	۱۸٪	۱۲٪
علامت سئوال ؟	۶٪	۷٪	۵٪	۵٪	۷٪

این مسئله مناسبات میان مردان و زنان را سالم می‌کند .

پاسخ‌ها	درصد کل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰ سال
کاملا موافق	۴٪	۶٪	۳٪	۴٪	۴٪
موافق	۱۷٪	۲۰٪	۱۴٪	۱۹٪	۱۳٪
مخالف	۲۶٪	۲۰٪	۳۱٪	۲۳٪	۳۰٪
کاملا مخالف	۴۱٪	۴۱٪	۴۱٪	۴۲٪	۴۰٪
علامت سئوال ؟	۱۲٪	۱۳٪	۱۱٪	۱۲٪	۱۳٪

نمایش صور قبیحه‌درسینماومطبوعات‌خطرات‌بزرگی‌را برای جامعه از لحاظ‌سهل‌انگاری درامور عاطفی سبب می‌شود .

پاسخ‌ها	درصد کل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰ سال
کاملا موافق	۱۶٪	۱۹٪	۱۴٪	۱۹٪	۱۱٪
موافق	۲۹٪	۲۷٪	۳۰٪	۳۰٪	۲۷٪
مخالف	۱۷٪	۱۴٪	۲۰٪	۱۶٪	۱۹٪
کاملا مخالف	۲۵٪	۲۴٪	۲۶٪	۲۴٪	۲۶٪
علامت سئوال ؟	۱۳٪	۱۶٪	۱۰٪	۱۱٪	۱۷٪

این مسئله به‌انهدام بنیادهای خانوادهای کمك می کند .

پاسخ‌ها	درصد کل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰
کاملا موافق	٪۲۹	٪۲۶	٪۳۲	٪۲۲	٪۴۳
موافق	٪۲۱	٪۲۱	٪۲۲	٪۱۷	٪۲۹
مخالف	٪۱۹	٪۱۹	٪۲۰	٪۲۳	٪۱۳
کاملا مخالف	٪۲۲	٪۲۵	٪۱۸	٪۲۹	٪۸
علامت سئوال ؟	٪۹	٪۹	٪۸	٪۹	٪۷

آزادی عادات و رفتار نوعی آزادی است و دلیلی برای محکوم‌کردن آن وجودندارد.

پاسخ‌ها	درصد کل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰
کاملا موافق	٪۲۲	٪۲۶	٪۱۸	٪۲۷	٪۱۳
موافق	٪۳۰	٪۲۵	٪۳۴	٪۳۱	٪۲۷
مخالف	٪۱۹	٪۱۸	٪۲۱	٪۱۹	٪۲۱
کاملا مخالف	٪۲۱	٪۲۵	٪۱۷	٪۱۵	٪۳۲
علامت سئوال ؟	٪۸	٪۶	٪۱۰	٪۵	٪۷

۳ - صور قبیحه وجامعه فرانسوی

ـ درحال حاضر، صور قبیحه به‌ویژه در سینما و مطبوعات گسترش می‌یابد .
شما شخصاً کدامیك از احساساتی راكه در زیر ذكر شده است درباره این‌مسئله‌دارید؟

پاسخ‌ها	درصد کل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰
این مسئله منعکس کننده تحول واقعی در عادات و رفتار فرانسه امروز است	٪۳۰	٪۳۰	٪۳۰	٪۲۵	٪۳۹
نشانه تغییراتی‌در عادات و رفتار برای سالهای آینده است	٪۳۱	٪۲۸	٪۳۴	٪۳۴	٪۲۵
هیـچ تغییری‌در عادات و رفتار فرانسویها بوجود نمی‌آورد	٪۲۷	٪۳۱	٪۲۳	٪۳۲	٪۱۸
علامت سئوال ؟	٪۱۲	٪۱۱	٪۱۳	٪۹	٪۱۸

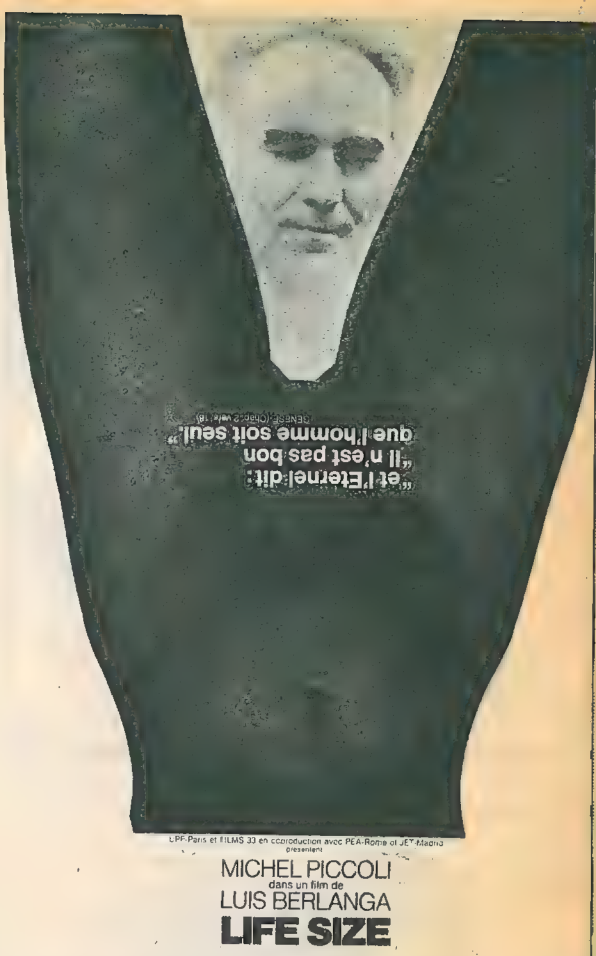
بنظر شما ، گسترش صور قبیحه برای جامعه‌کیفیتی خطرناك است یا نه ؟

پاسخ‌ها	درصد کل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰
بسیارخطرناك	٪۲۰	٪۱۸	٪۲۲	٪۱۴	٪۳۰
نسبتاً خطرناك	٪۴۳	٪۳۶	٪۴۹	٪۴۴	٪۴۱
اندکی خطرناك	٪۲۰	٪۲۳	٪۱۹	٪۳۲	٪۱۶
بی‌خطر	٪۱۳	٪۱۸	٪۸	٪۱۷	٪۷
علامت سئوال ؟	٪۴	٪۵	٪۲	٪۲	٪۶

٤ - سانسور درسینما

آیا شماشخصاًبابرقراری مجدد سانسوردرسینمادرزمینه‌صورقبیحه موافق یامخالف‌هستید؟

پاسخ‌ها	درصد کل	مردان	زنان	تا ۵۰ سال	بعد از ۵۰ سال
موافق	٪۵۹	٪۴۹	٪۶۹	٪۴۹	٪۷۹
مخالف	٪۳۱	٪۴۰	٪۲۲	٪۳۹	٪۱۶
علامت سئوال ؟	٪۱۰	٪۱۱	٪۹	٪۱۲	٪۵

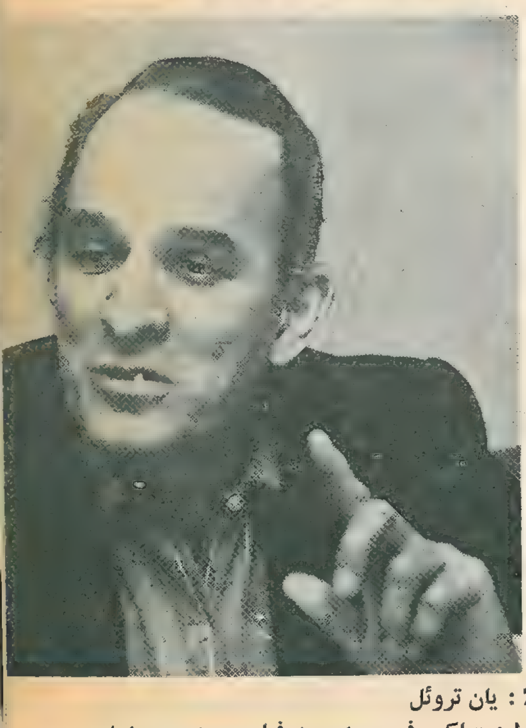




ماکس فون سیدو درباره‌ی «سرزمین جدید» «یان تروئل» و «اینگمار برگمن» حرف می‌زند







بالا : یان تروئل
وسط : «ماکس فون سیدو» درفیلم «سرزمین جدید»
پائین : اینگمار برگمان

خلاصه‌ی داستان «سرزمین جدید» :

سرانجام درپائیز ۱۸۵۲ «کارل اوسکار» (ماکس‌فون سیدو) ، همسرش «کریستینا» (لیو اولمن) وبرادرش «رابرت نیلسن» به دریاچه‌ی کی - شی - ساگا درمینوستا میرسند. آنها ، که ازسوئد مهاجرت‌کرده‌اند ، باید زندگی‌را ازهیچ شروع‌کنند . اول‌کلبه‌ای کوچك وبعد خانه‌ای چوبی میسازند. زمین را پاك می‌کنند ومیکارند تا غذای موردنیاز خانواده را درآن عمل‌آورند. سرخ پوستها ازاین مهاجران جدید چندان دور نیستند ، وگاه برای‌گرفتن غذا میآیند. گرچه رفتاری دوستانه دارند ولی دراین تازه‌واردین به‌سرزمین نو احساس وحشت میآفرینند.

پس‌انداز خانـواده‌ی نیلسن تمام شده و «کریستینا» نگران آنست‌که آیا بچه‌هامی‌توانند بدون‌گاوی شیرده زمستان‌را به سرآورند. وقتی ساختن‌خانه ازتنه‌ی درختها تمام میشود ، نیلسن‌ها جشنی‌بپا می‌کنندکه درآن‌فقط «کریستینا» مردد است آیا ترك وطن‌کار درستی بوده است .

«کارل اوسکار» ازرؤیای برادرکوچکش «رابرت» که تصمیم میگیرد بختش را درکشف طلا درکالیفرنیـا بیازماید به هیجان میآید و «آروید» راترغیب میکند به «رابرت» بپیوندد.

گاهگاهی نیلسن‌ها مجبورند برای خرید وتحویل‌گرفتن نامه‌هایی‌که ازسوئد میآید بـه شهرك استیل واتر بروند. دراین هنگام است‌که با مشکل انگلیسی صحبت‌کردن روبرو میشوند.

هرسال «کارل اوسکار» محصول بیشتری اززمین‌برداشت می‌کند. درپائیز۱۸۵۵ «رابرت» بطور غیرمنتظره برمیگردد . پیر ومریض بنظر میرسد وتنها است، ولی‌دوکیسه پول‌همراه دارد.

درحالیکه«کارل اوسکار» باسوء ظن‌پولها را نگاه می‌کند ، افکار «رابرت» اورا به‌آنچه که درسفربا«آروید» برآنها‌گذشته بازمیگرداند. آنها سفرشان را با پوست‌کندن سیب‌زمینی در یك‌کشتی بخارکه به سنت لوئیز میرفت شروع کردند. بعددرحالیکه بطرف‌معادن‌طلای‌کالیفرنیا میرفتند یك مکزیکی برای مراقبت قاطرهایش آندو را اجیرکـرد . یك شب «رابرت» و «آروید» بجستجوی دوقاطر گم‌شده براه افتادند ولی بزودی فهمیدند راهشان را درصحرا گم کرده‌اند.

آنها چندین روز درزیر خورشید سوزان بی‌آبی‌وبی‌غذایی‌کشیدند تا به‌گودال‌آبی‌رسیدند. «آروید» هشدار «رابرت» راکه آب سمی است گوش نکرد وآنشب دراثرمسمومیت درگذشت .

مکزیکی «رابرت» را نجات داد ولی‌کمی بعد پیش‌ازآنکه دراثرابتلا به تب زرد ازپا درآید اندوخته‌ی طلا ونقره‌اش را به «رابرت» بخشید. «رابرت» این‌گنجینه را به‌اسکناس تبدیل‌کرد بدون آنکه متوجه شود اسکناس‌ها تقلبی هستند.

وقتی «کارل اوسکار» میفهمد بـرادر کوچکش با اسکناسهای تقلبی برگشته خشمگین میشود واوراکتك میزند. کمی‌بعد رابرت ، بیمار وتنها ، درجنگل میمیرد .

«کریستینا» فرزندی راکه درشکم دارد سقط می‌کند وپزشك اورا ازحامله شدن مجدد برحذر میدارد . «کریستینا» ازاین احساس‌که دیگر نمی‌تواند وظیفه‌ی زناشویی‌اش را درمقام یك همسر انجام دهد غمگین است وباین خاطر یك شب از «کارل اوسکار» خواهش می‌کند باهم هم‌آغوشی‌کنند.

«در ۱۸ اگوست ۱۸۶۲ هفتاد هزار دلار طلا،که تنها درپرداخت‌آن به‌قبایل سرخپوستهای سیوکس تأخیرشده‌بود ، درقلعه‌ی‌نظامی ریجدلی تحویل نماینده‌ی دولت شد. این پول یك روز دیر رسید. روزقبل سرخپوستها با ریختن خون مهاجـران مطالبه‌ی طلب خود را آغازکرده بودند .» اولین قربانی‌ها دایل ، پسرش وافراد دیگر خانواده‌اش هستند ، که با بیرحمی بقتل میرسند. مهاجران با فرستادن زنها وبچه‌هایشان به‌نقـاط امن آماده‌ی جنگیدن با سرخپوستها میشوند. «کارل اوسکار» نمی‌تواند به‌آنها ملحق شود چون«کریستینا» درنتیجه‌ی یك سقط جنین دیگر اینك دربسترمرگ‌است . «کارل اوسکار» تاآخرین لحظه‌ی زندگی درکنارهمسرش میماند وبدست خود تابوت اورا میسازد .

«قیام‌قبایل سیوکس‌درمینوستا خونین‌ترین جنگ سرخپوستان درشمال امریکا بود . هزاران سیوکس زندانی و۳۰۳ تن ازآنان به اعـدام محکوم شدند. لینکلن ازاین‌گروه ۲۶۵ تن را عفوکرد. ۳۸۰ تن‌باقیمانده در ۲۶ دسامبر۱۸۶۲ درمنکانو بطوردسته‌جمعی به دار آویخته شدند.»

دربخش پایانی فیـلم «کارل اوسکار»

پیرمردی است . فرزندانش بزرگ شده وخود صاحب فرزندانی شده‌اند. اولادان او آمریکایی هستند.

کارل اوسکار به زیارت قبر «کریستینا» میرود ودر میان قبرهای بستگان ودوستانش می‌نشیند . آخرین تصویر فیلم عکس خانوادگی بزرگی از«کارل اوسکار» وخانواده پرجمعیتش را نشان میدهد ، وهمزمان صدائی آخرین نامه‌ای را که به وطن نوشته شده میخواند وبه بستگان باقیمانده در سوئد میگوید : «چارلز اونلسن در ۷ دسامبر ۱۸۹۰ عمرش را بشما داد .»

***

ماکس‌فون‌سیدو، بازیگر نقش‌اول «سرزمین جدید» ، در ۱۹۲۹ درجنوب سوئد متولد شد. پدرش استاد دانشگاه شهر لوند بود . درکودکی با چیزی‌که خود دنیای سحرآمیز قصه‌ها میناميد آشنا شد. درمدرسه‌ی تئاتر دراماتیك سلطنتی استکهلم دررشته‌ی‌بازیگری‌تحصیل‌کرد، واکنون هم دراستخدام این تئاتر است .

ماکس فون‌سیدو مشهورترین بازیگر مرد سوئدی درجهـان است . در ۱۹۶۲ نقش اول «بزرگترین داستان‌عالم» اثر«جورج استیونس» را بازی‌کرد. او همچنین درچند فیلم هالیوودی دیگر، ازجمله «هاوایی» اثر«جورج روی‌هیل» بازی‌کرده است .

فون‌سیدو یکی ازبازیگران مورد علاقه‌ی اینگمار برگمن است ودراین فیلمهای او بازی داشته : «مهر هفتم» ، «چشمه‌ی باکره» ، «توت فرنگی‌های‌وحشی» ، «شعبده‌باز» یا بانام‌دیگرش «چهره» ، «ازمیان یك آینه ، بتاریکی» ، «نور زمستان» ، «ساعت‌گرگ» ، «شرم» ، «یك سودا» و «تماس» .

فون‌سیدو دراولین‌فیلم یان‌تروئل «٤×٤» ظاهرشد وگذشته از «سرزمین جدید» دراولین قسمت این داستان بنام «مهاجران» ، باز بـه کارگردانی یان‌تروئل، نیز بازی‌کرده است .

***

*** درسوئد شکی نبودکـه نقش «کارل اوسکار» درهردو فیلم«یان‌تروئل» را شما باید بازی‌کنید – حتی مدتها پیش ازاینکه تصمیم به ساختن این دوفیلم‌گرفته شود .**

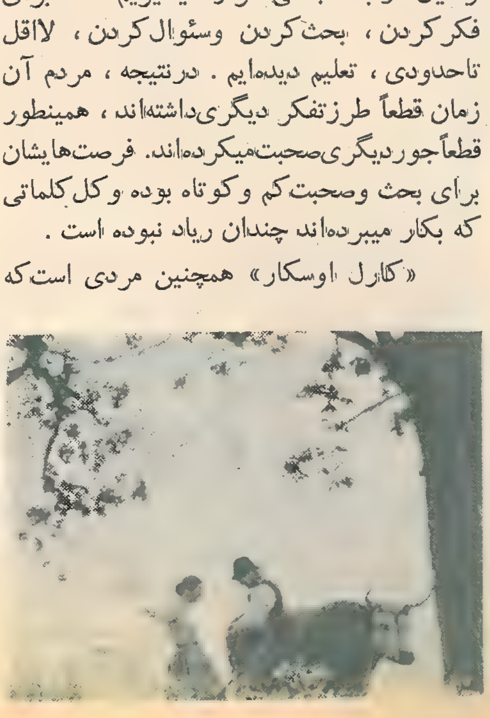
□ من قبلاً هم نقش یك دهقان را بازی کرده بودم . اوایل‌کار بازیگری‌ام اغلب نقش یك‌کارگر مزرعـه نه چندان باهوش را بمن میدادند. درداستان «کارل اوسکار» بصورت آدمی درشت‌اندام با دماغی‌بزرگ‌توصیف میشود، که این مشخصات ظاهری را هم من دارم .

*** چطور خودتان را آماده‌ی اجرای این نقش‌کردید ؟**

□ من دوران‌بچگی‌ام را درزادگاه «کارل اوسکار» گذراندم. آدمهایی مثل او زیاد دیده‌ام، باوجود اینکه آنها به نسل او تعلق نداشتند. البته دوکتاب را خیلی‌خیلی دقیق خواندم ، هرکدام را چندین دفعه . ولی این‌کافی نبود . سعی‌کردم اطلاعاتی راکه ازآن منطقه وازآن دوران داشتم تکمیل‌کنم . سعی‌کردم‌کتابها وقصه‌هایی راکه مردم را به مهاجرت تشویق‌کرده بود پیداکنم و بخوانم . دریك بایگانی مجموعه‌ای ازنوارصدای مصاحبه‌هایی با پیرمردها وپیرزنهای‌اهل اسمالند را پیداکردم و باگوش‌کردن به این نوارها زبان وآهنگ وطرزصحبت‌کردن مردم این ناحیه را یادگرفتم . (نسخه‌هـای اصلی دوفیلم به زبان سوئدی هستند ــ م .) اول‌ازهمه وبیشترازهمه می‌بایستی میفهمیدم «کارل اوسکار» چطور با کشوری‌که میخواست به‌آن سفرکند روبرو شد ، کجا وچطورمیخواست خانواده‌اش‌را ازگرسنگی نجات بدهد. برای ساختن تصویری قابل قبول ازدهقانی اهل اسمالندآن زمان، خیلی‌کارکردم. او خواندن ونوشتن بلد است ، ولی برای یاد– گرفتن آنها درسی نخوانده ، برای بحث‌کردن تعلیماتی‌ندیده . خیلی‌ساده چون ارزشها، معیارها وطرزتفکرش را همینطورکه هست به او تلقین کرده‌اند. سئوال زیادی درکار نبود . آدم مسائل مذهبی و «ده فرمان» را یاد میگرفت وطبق همه آنها هم عمل میکرد .

بعد شیوه‌های دیگری هم برای نگاه‌کردن به مسائل پیش‌آمد، مثل‌عقیده‌ی «کارل‌اوسکار» دراین موردکه آیا انسان باید به جنگ برود یا نه . انسان نباید آدم بکشد ، ولی بین دشمن‌اش وهمسایه‌اش تفاوتی هست . او کلاً اعتقادات محکمی را به ارث برده ، ولی وقتی «کریستینا» میخواهدگفته‌های انجیل راکلمه به‌کلمه عمل کند «کارل» نمی‌تواند با زنش هم عقیده باشد. «کارل‌اوسکار» ، برخلاف‌انسان‌امروزی، ازنظر ذهنی‌آدم پیشرفته وروشنفکری‌نیست . ما امروزه به شکلهای مختلف وبطورمداوم مورد حمله‌ی وسایل ارتباط‌جمعی قرار میگیریم . ما برای فکرکردن ، بحث‌کردن وسئوال‌کردن ، لااقل تاحدودی ، تعلیم دیده‌ایم . درنتیجه ، مردم آن زمان قطعاً طرزتفکر دیگری‌داشته‌اند ، همینطور قطعاً‌جوردیگری‌صحبت‌میکرده‌اند. فرصت‌هایشان برای بحث وصحبت‌کم وکوتاه بوده وکل‌کلماتی که بکار میبرده‌اند چندان زیاد نبوده است .

«کارل اوسکار» همچنین مردی است‌که



شورش میکند ، او برعلیه حکمرانان ، برعلیه نظام ، شورش می‌کند. نظام تنهاکشیش، کلانتر، بخش، حکمران منطقه وامثالهم نیست. نظام، خودبخود هرکسی است‌که سعی می‌کند بطریقی براو تأثیر بگذارد . او همیشه نسبت به‌آنهایی‌که سعی میکنند درنقش آدمهای مهم ظاهر بشوند مظنون است ، چون خودش آدم ساده‌ای است . اوگاهگاهی این سوءظنش‌را با بذله‌گویی‌ابتدایی وطعنه‌آمیزش آشکار میکند. احساس میکنم این ازفیلم درآمده است .

*** «یان تروئل» بسرعت عنوان یکی از برجسته‌ترین کارگردانهای سوئدی را بدست آورده . فیلمهایش را هم خودش فیلمبرداری میکند. رابطه‌ی شما با او چطور است ؟**

□ همراه با اعتماد کامل . «یان» خیلی حساس‌است وحرف شنو . درباره‌ی صحنه‌هایی‌که باید بگیریم باهم صحبت میکنیم وبعد او ازتوی دوربین به‌آن نگاهی میاندازد . «یان» بصورتی بسیار بصری‌کار می‌کند وشاید آدم فکرکند او بیشتر ازآنچه‌که می‌شنود می‌بیند. ولی واقعیت این نیست . احساس او درمورد صدا فوق‌العاده ظریف است .

«یان» خیلی زیاد فیلم میگیرد . نماهای درشت ونماهای باز میگیرد– ولی نه فقط از صورتها ، بلکه همچنین ازشخصیتهایش درحال انجام‌کار. او دوست دارد ازکارهای‌آنها نماهای درشت بگیرد ، یا ازچیزهای دیگری‌که حال وهوای آن‌کار را القا کنند.

«یان» ازتوی دوربینش آنچه راکه اتفاق میافتد می‌بیند وگاهی چیزهایی‌کشف می‌کندکه ما متوجه‌ی آنها نیستیم ومیگذارد دوربین آنها را ضبط‌کند. وبه این‌ترتیب به چیزهایی شگفت‌انگیز دست پیدا می‌کند.

*** آیا وقتی‌دوربین‌ناگهان ازروی‌صحنه‌ای که قبلاً روی آن تصمیم‌گرفته شده کنار میرود تا چیز دیگری را ضبط‌کند بازیگران ناراحت نمیشوند ؟**

□ ما به «یان» اعتماد داریم . ما میدانیم که نیت او فیلم خوب ساختن است نه حقه زدن به ما . وما میدانیم‌که فیلم ازنظر او همان چیزی نیست که نقطه نظر ما هست . تماشاکردن دنیا ازتوی یك قیف فرق میکند– ولی این همان تصویری است‌که تماشاچیان خواهند دید.

*** اجرای نقش‌های مهم شما درسوئد با اینگمار برگمن ویان تروئل بوده . مقایسه‌کردن این‌دوکار مشکلی است ؟**

□ آنهامتفاوت‌اند. اینگماربی‌نهایت‌حساس است. درمورد نمایشنامه‌ها وفیلمهایش‌قوه‌ی درك فوق‌العاده‌ای‌دارد وهمینطور درمورد بازیگرانش واینکه آنها چطور عکس‌العمل نشان میدهند و خودش چطور عکس‌العمل نشان میدهد. این آن چیزی است‌که اورا به‌کارگردانی چنین برجسته



حیره‌دست بدل می‌کند.

*** شما در کنارش احساس امنیت می‌کنید ؟**

□ بله ، چون میدانم او آنچه راکه باید
جام شود درنظر دارد . ومیداند من قدرت انجام
کارهایی را دارم . اگرببیند من قدم غلطی
میدارم ، می‌تواند اصلاحم کند. او بدون آنکه
احت بشود به حرف ونظر بازیگرانش احترام
گذارد ، چیزی‌که خیلی ازکارگردانها حاضر
انجامش نیستند.

کارگردانی نباید به جنگی برسراعتبار و
فوذ بین کارگردان وبازیگر تبدیل بشود . من
موقع‌کار با اینگمار هرگزچنین‌احساسی‌نداشته‌ام
همینطور با یان .

*** یان اصلاً مثل اینگمار نیست ؟**

□ شما «یان» را می‌شناسید، مقایسه‌ی آنها
خیلی مشکل‌است . «اینگمار» اززمانی‌که دستیار
کارگردان بود تابحال راه درازی را طی‌کرده
ست . درتئاتر بسیار زیادکارکرده . او دراین
موردکه با یك نمایشنامه یا فیلمنامه چه بایدکرد
تجربه‌ی عظیمی دارد وبنابراین این قدرت در او
هست‌که دراول‌کار تصویری ازکل اثر درذهن
خود بسازد . این احساس درمن هست‌که «یان»
بیشتر از «اینگمار» بداهه‌پردازی می‌کند. او
سعی می‌کند به‌آنچه‌که درهرلحظه ممکن است
پیش بیاید چنگ بیاندازد وازآن استفاده‌کند .
«اینگمار» قــدرت «یان» را دربداهه‌پردازی
تحسین‌کرده است .

*** یان درمرحله‌ی تدوین‌خیلی کارمی‌کند؟**

□ «اینگمار» ازپیش فیلمش را تدوین
می‌کند. این چیزی‌است‌که من‌فهمیده‌ام . «یان»
تقریباً منحصربفرد است چون پشت دوربین قرار
میگیرد او برخلاف تقریباً همه‌ی‌کارگردانهای
دیگر آنچه را که درچهارچوب تصویر است ،
آنچه راکه روی‌پرده خواهدآمد، دقیقاً می‌بیند.
بخاطر همین است‌که به نتایج فوق‌العاده میرسد.

*** شما با کارگردانهای خارجی هم کار کرده‌اید ؟**

□بله . مثلاً خیلی به جورج روی‌هیل
که با او «هاوایی» را ساختم علاقه دارم . او ،
که بعداً «بوچ کسیدی وساندانس‌کید» راساخت،
صریح ، رو‌راست، باهوش و روشنفکر است
ودارای‌حس‌تجزیه‌وتحلیل کاملاً پرورش‌یافته‌ای
ست . بعلاوه سابقه‌اش بعنوان‌بازیگروکارگردان
بخصوص درتلویزیون ، پشتوانه‌ی خوبی است
برای او .

برای «جورج استیونس» در «بزرگترین
داستان عــالم» نقش مسیح را بازی کردم .
«استیونس» با روشی خیلی منظم واصولی‌کار
میکرد . ازروی برنامه وجدول پیش میرفت
وبه همه چیزرسیدگی میکرد. ازهرصحنه نماهای
باز، نماهای متوسط ونماهای درشت میگرفت .
بعد بطورمنظم صحنه را ازنقطه نظر هریك از
اشخاص حاضر درصحنه ازنوفیلمبرداری میکرد.
همه چیز دقیقاً برنامه‌ریزی شده بود .

*** آیا سینما را بعنوان یك وسیله‌ی بیان دوست دارید ؟**

□ سینما هم حسن‌هایی دارد هم معایبی .
حسن سینما اینست‌که من بازیگر به تماشاچی
خیلی نزدیکتر ازتئاتر هستم . عیبش اینست‌که
هیچ عکس‌العملی ازاین تماشاچی بمن نمیرسد.
ولی درمورد تلویزیون تردید دارم . تلویزیون
بخاطر تعداد انبوه تماشاچیانش قدرت وتأثیر
عظیمی دارد . میلیونها نفر برنامه‌ها را می‌بینند
فقط باین خاطرکه نه عمداً بلکه اتفاقاً جلوی
گیرنده‌ها نشسته‌اند – اینها حتی اگر علاقمند به
برنامه‌ای‌که پخش میشود نباشند بازهم آن را
تماشا می‌کنند. یکجایی دردرونم ، ازمشهورشدن
بیش ازحد ترس دارم . تلویزیون آشکارکننده
است ووقتی شخص روی صفحه‌ی آن ظاهرشد
توی خانه‌ی مردم پاگذاشته ، وتماشاچی‌ها مالك
او میشوند. این وضع احساس محدودیتی بوجود
میآوردکه من سعی‌میکنم تاحدی‌باآن‌مبارزه‌کنم.

*** آیاشماکه‌بازیگرهستیدبشکلی‌حرفه‌ای‌تر ازما به مردم نگاه میکنید وبیشتر درآنها دقیق میشوید ؟**

□ من چیزهایی‌راکه می‌بینم ضبط میکنم،
همه همین‌کاررا میکنند. تنها فرقش اینست‌که ما
بازیگرها این‌کاررا آگاهانه انجام میدهیم . من
نمیخواهم اسم این را تجزیه‌وتحلیل بگذارم ولی
نوعی مشاهده است . من مردم را تماشا می‌کنم ،
به جزئیات حرکات ورفتار آنها توجه میکنم وبه
اینکه چرا این‌کار یا فلان‌کاررا می‌کنند فکــر
میکنم . یا سعی می‌کنم حدس بزنم دراین‌لحظه‌ی
بخصوص دارند به چی فکر میکنند ، یا چطور
میکنند. یا اینکه دنیا ازچشم بچه‌ها چطور است،
بچه‌ها چیزهای معدود وتجربه‌های کمی دارند
که به‌آنها مراجعه‌کنند. بچه‌ها برای اولین‌بار
خیلی چیزهــا را تجربه میکنند. آدم دراثر
عادت‌هایی‌که پیدا میکند کور میشود . دیدن
دوباره‌ی دنیا چیز لذت‌بخشی است – بازیگری
که دارد روی نقشی کار میکند بطور طبیعی ،
آگاهانه، وناخودآگاهانه ، تجزیه‌وتحلیل‌میکند.
هرچیزی‌که آگاهانه اتفاق میافتد همتایی در
تجربه‌های بازیگران دارد – این تجربه‌ها دریك
سطح ناخودآگاه قرار دارند. دراینجا چیزهایی
ممکن است اتفاق بیافتدکه سرانجام درسطح
ضمیرآگاه بازیگر شکوفا میشوند ، بدون آنکه
او تشخیص بدهد اینها ازکجا آمده‌اند. قوه‌ی
تخیل خودبخود ومستقلاً کار می‌کند. ما خیلی
ساده به بازی می‌پردازیم وبه این ترتیب چیزی
پدیدار می‌شود .

*** آیا روانکاوی هم مطالعه میکنید ؟**

□ مطالعه‌ی بیماریهای روانی نه ، ولی
مطالعه رفتار انسانی چرا . ما بازیگرها اغلب
مجبوریم نقش آدمهایی را بازی‌کنیم‌که درمرز
عقل وجنون قدم برمیدارند. دنیا روز به روز
بیمارتر میشود وبیماری روانی جامعه‌ای‌که ما
درآن زندگی میکنیم روز به روز شدت پیدا
می‌کند .

*** نمایشنامه‌هــا ، فیلمها وداستانها اغلب درباره‌ی آدمی است‌گوشه‌گیر وتنها ، آدمی‌که متفاوت است ورفتارش باید بیمارگونه باشد. به این ترتیب ممکن است بتدریج این آدمها به نمونه‌ی آدمهای طبیعی وعادی بدل شوند ، یعنی تماشاچی فکر کند آدم عادی یعنی این آدمها ؟**

□ اکثر فیلمها رفتار واعمال آدمهای
منحرف را بصورت رفتاری عادی‌وطبیعی‌منعکس
میکنند. بخاطراینکه ما امروزه دردنیای عجیبی
زندگی می‌کنیم واکثرفیلمها آینه‌ای دربرابراین
دنیا هستند.

فیلمهای زیادی ساخته میشودکه هدفشان
به نمایش درآوردن رفتارهای منحرف است .
مسئله اینست‌که ما تاچه حد متوجه‌ی این‌انحراف
میشویم ، وتا چه حد این فیلمها موفق میشوند
به‌این هدف دست‌یابند، وبرعکس‌چه تعداد ازآنها
ناخواسته تأثیر معکوس درتماشاچی میگذارند
یعنی تأیید وتمجیدی میشوند ازاین رفتارمنحرف
وغیرطبیعی .

*** شما آدم بدبینی هستید ؟**

□ خیلی چیزها آزارم میدهند. رولاند
هانتفورد درکتابش « توتالیتارین‌هــای نو »
تصویری تقریباً ترسناك ازسوئدی‌ها ارائه داده .
بطورخلاصه : سوئدکشوری‌است‌که ازرنسانس جا
مانده وما هنوزگرفتار تفکرگروهی ودسته‌جمعی
قرون وسطایی هستیم . درکله‌ی ما فروکرده‌اند
که دریك‌گروه شرکت‌کنیم وبنابراین هیچکس
جرأتش را نداردکــه یك فرد مستقل باشد ،
هیچکس‌جرأتش‌را ندارد متفاوت باشد، هیچکس
جرأتش را ندارد برای خودش شخصیتی باشد .

بدبین بودن من بمعنی این نیست‌که تسلیم
شده‌ام . من هنوز هم معتقدم هنر راهی برای
رسیدن به‌آزادی است . هنگامیکه برای «کارل
اوسکار» همه چیز تیره مینمود او قد برافراشت
ودنیای جدیدی برای خانواده‌اش خلق‌کرد .

نقل‌ازمجله‌ی «فیلم سوئد»

ترجمه‌ی : فیض‌الله پیامی

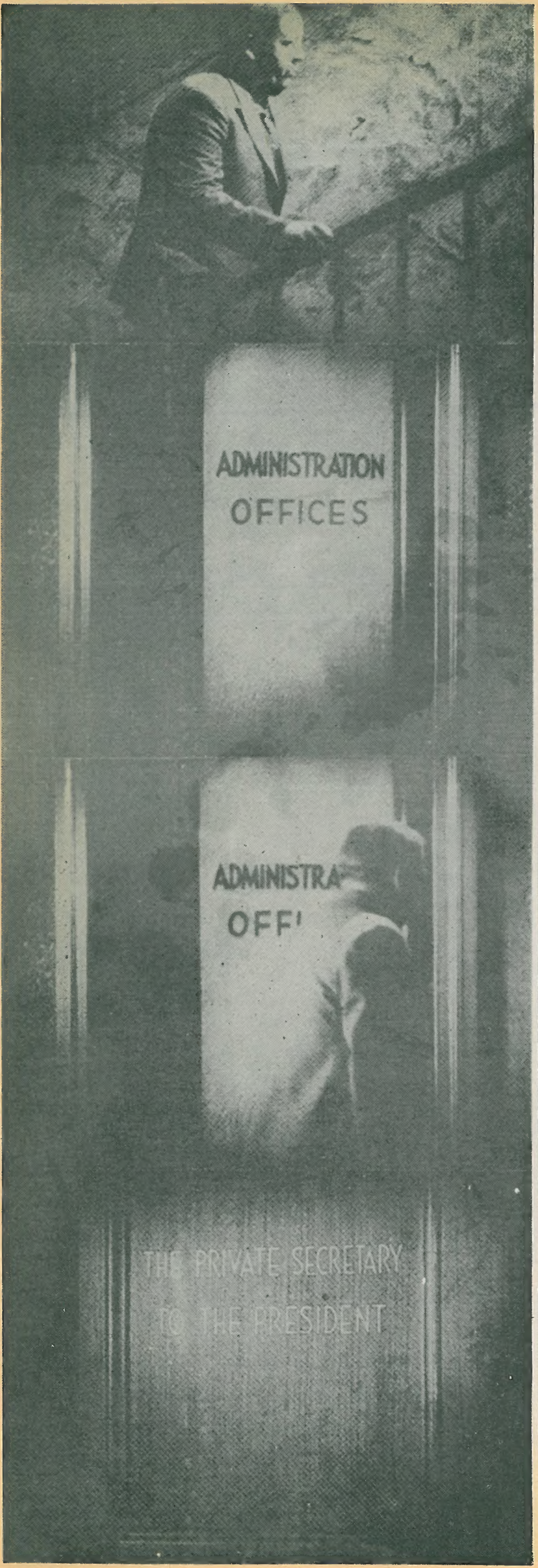


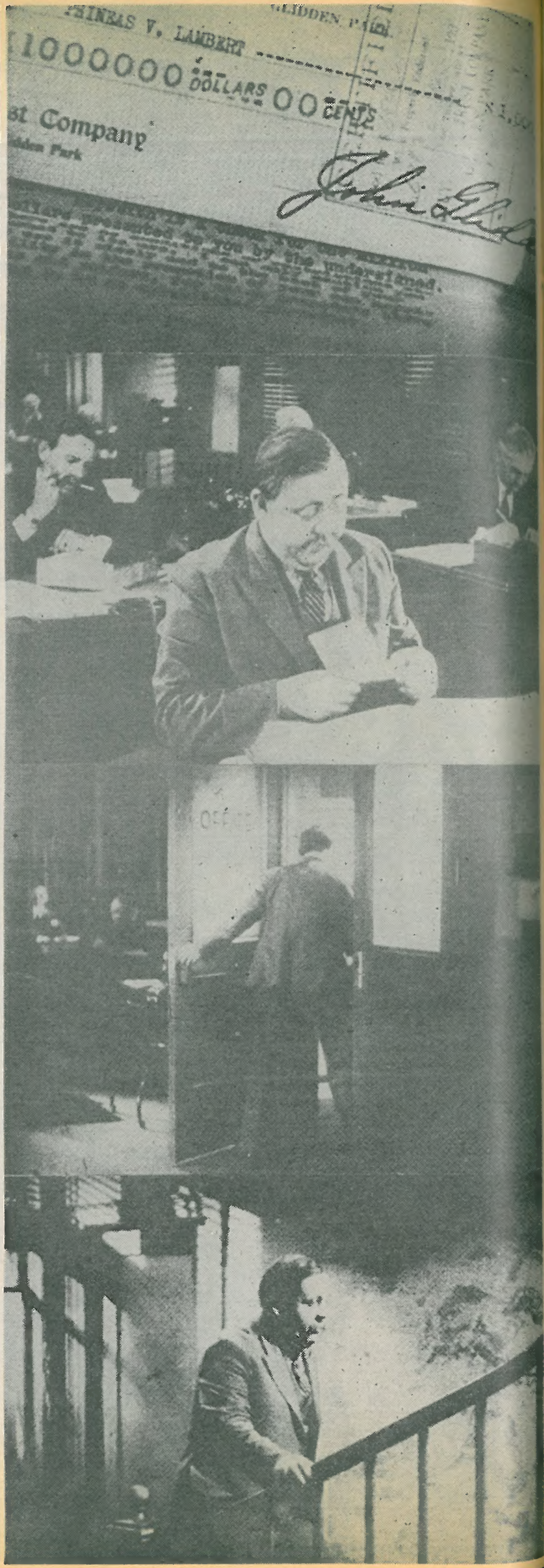


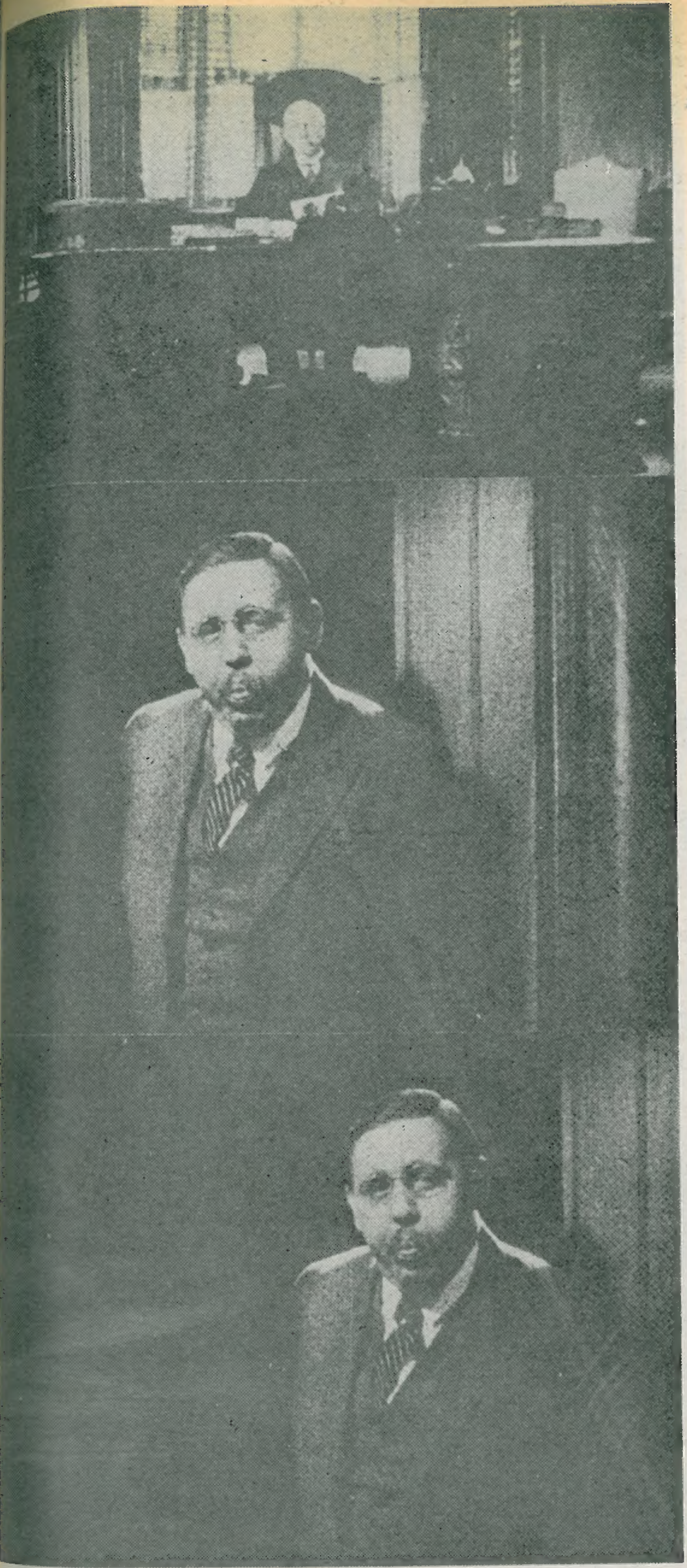
خنده‌های بزرگ سینما

«اگر یك‌میلیون داشتم» - فیلم سال ۱۹۳۲ کمپانی پارامونت - در «نوروز»ی که گذشت از تلویزیون به‌نمایش درآمد . داستان این فیلم مهجور ولی تماشائی در اطراف سالمندی سرمایه‌دار و درآستانه مرگ است که همه فامیل بی‌صبرانه انتظار پایان زندگیش را دارند. پیرمرد که این را می‌داند تصمیم می‌گیرد ثروتش را خیلی ساده ببخشد و در برابر حیرت فامیل و وکلایش ، چند اسم را در دفتر تلفن نشان می‌کند و دستور می‌دهد که برای هر کدامشان چکی یك میلیون دلاری صادر شود . ازاین پس ماجرای فیلم به‌شرح جزئیات هیجان‌انگیز وغیرمنتظره تقسیم میلیون‌های پیرمرد بین چند کاندیدا می‌پردازد که وسیله هفت کارگردان سرشناس وقت سینمای آمریکا ساخته شده‌است .

کوتاهترین و درعین‌حال جالب‌ترین قسمت فیلم ، فصل مربوط به «ارنست لوبیچ» است که طی این قسمت «فینس. وی. لامبرت» (چارلز لاتون) ـ یکی‌از شانس‌آورده‌های لیست پیرمرد ثروتمند ـ یکی از صدها کارمند یك شرکت بزرگ را می‌بینیم که پشت میزش مشغول کار است . «لامبرت» چند نامه دریافت می‌کند ، یکی از نامه‌ها حاوی چك یك‌میلیون دلاری است. «لامبرت» با خونسردی «چك» را درجیبش می‌گذارد . از سالن بزرگ محل کارش خارج شده و از پله‌هائی که منتهی به دفتر رئیس اداره ـ آقای براون ـ می‌شود ، بالا می‌رود . برابر درب اتاق آقای «براون» خودرا مرتب می‌کند ، انگشتی به‌در زده وبازش می‌کند و درآستانه در، وقتی که براون ، متوجه او می‌شود ، «فینس» پیام ساده ومختصرش را با یك شیشکی به‌رئیسش عرضه می‌کند!

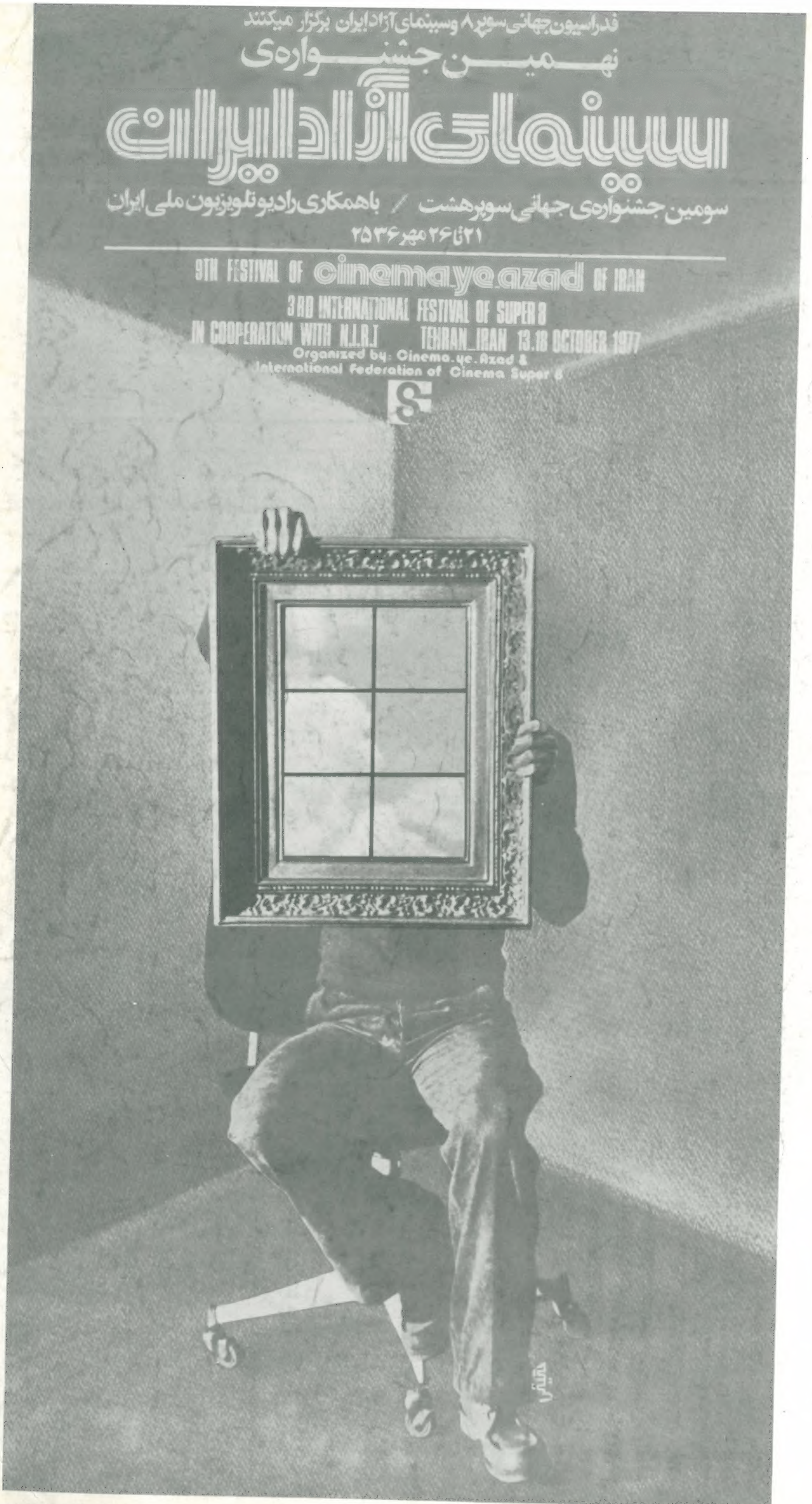

ADMINISTRATION
OFFICES
ADMINISTRA
OFF
THE PRIVATE SECRETARY
TO THE PRESIDENT


PHINEAS V. LAMBERT
1000000 DOLLARS 00 CENTS
Company









فدراسیون جهانی سوپر ۸ وسینمای آزاد ایران برگزار میکنند
نهمین جشنواره‌ی
سینمای آزاد ایران
سومین جشنواره‌ی جهانی سوپر هشت / باهمکاری رادیو تلویزیون ملی ایران
۲۱ تا ۲۶ مهر ۲۵۳۶
9TH FESTIVAL OF cinema_ye_azad OF IRAN
3RD INTERNATIONAL FESTIVAL OF SUPER 8
IN COOPERATION WITH N.I.R.T TEHRAN_IRAN 13.18 OCTOBER 1977
Organized by: Cinema_ye_Azad &
International Federation of Cinema Super 8

حالابراحتی صداوتصویررایکجاضبط کنید

کانن 514XL-S

پدیده جدیدی از کانن



کانن راازفروشگاه هائی بخواهیدکه بامارک Canon

مشخص است